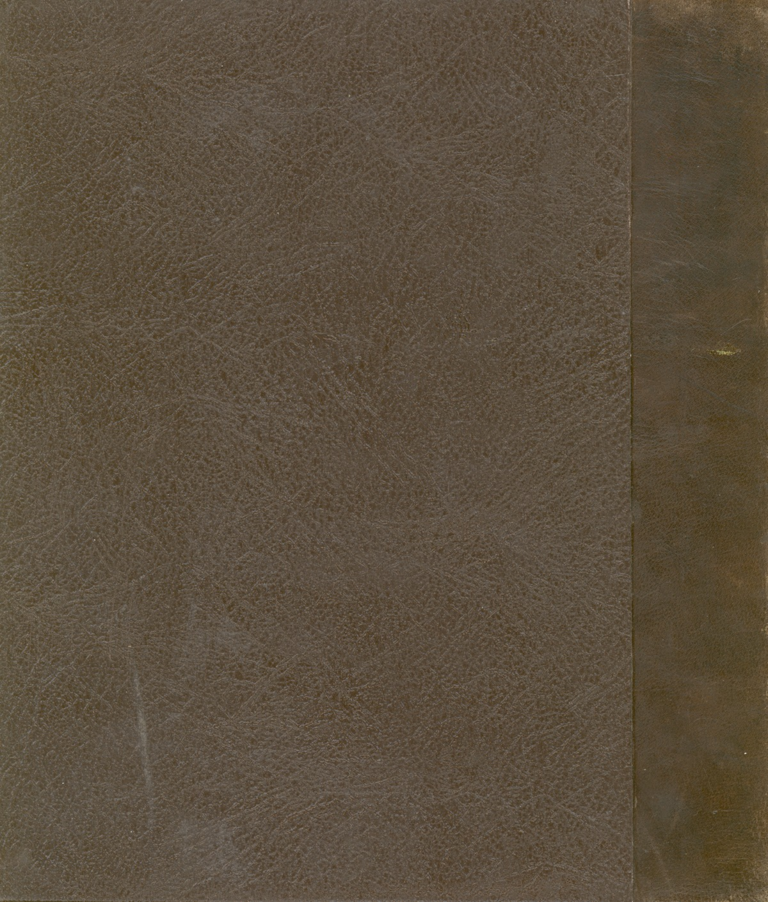
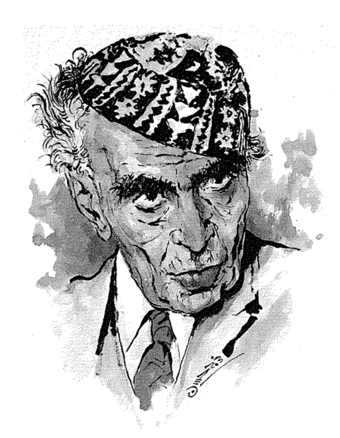




العدد الثامن ● اغسطس ١٩٩٧م



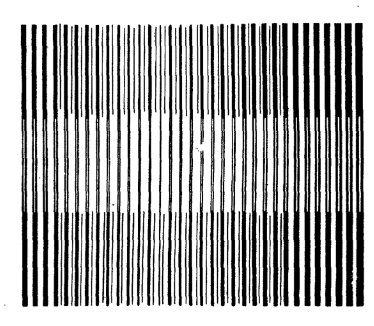
رحيل شاهد على القرن
وداع محمد مهدى الجواهرى
ومختارات من شعره

البحث عن الزمن المفقود [مقال]
أندريه موروا

نص الفضيحة [مقال]
عبدالوهاب الملوح

رائد الخيال العلمى [مقال]
يوسف الشارونى

عبدالقادر القط : شموع الثمانين على طريق حافل
شكرى عياد - على الراعى - أحمد عبدالمعطى حجازى
محمد زكى العشماوى - فاروق شوشة - عبدالله خيرت





مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢٥٠٠ ليرة ـ الأردن ٢٥٠ر١ دينار

الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٢٠ درهما

اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ٢٠٠ر١ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا

أبو ظبي ١٢ درهما ـ دبي ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عـدداً) ٤٠ر٢٦ جنيها شاملاً البـريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم

الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع).

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عـدداً) ٢١ دولاراً للأفـراد ٤٣،٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد. البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً.

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ
ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٢٩٣٨٦٩١

القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : جنيه ونصف

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده، والمجلة لا تلتزم بنشر ما لا تطلبه، ولا تقدم تفسيرا لعدم النشر .

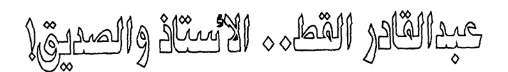


السنة الخامسة عشرة ● اغسطس ١٩٩٧م ● ربيع ثان ١٤١٨هـ

هذا العدد

لوحة الغلاف للفنان فرج حسن

أحمد عبد المعطى حجازى



عبد القادر القط.. الأستاذ والصديق!

يوم رأيت عبد القادر القط أول مرة، كان فى الأربعين من عمره، وكنت فى الحادية والعشرين.

كان اسمه جديدا علىّ، كما كان اسمى جديدا عليه، فلم أكن إلا شاعرا مبتدئا، وكان هو قد قضى سنوات ما بعد الحرب الثانية فى انجلترا، يعد دراسته التى حصل بها على درجة الدكتوراه فى «مفهوم الشعر عند العرب». ثم عاد ليستغرقه عمله فى الجامعة طوال الخمسينيات الأولى، فلم يبدأ مشاركته الفعالة فى الحياة الأدبية إلا فى الوقت الذى تعرفت عليه فيه. فإذا كان بعلمه الغزير وخبرته الناضجة أستاذاً من أساتذة الجيل الذى أنتمى إليه، فهو بما ألّف بيننا من أفكار متقاربة ونشاط مشترك، أخ وصديق.

تعرفت عليه فى مقهى عبد الله. وكان هذا المقهى يحتل الصدر من ميدان الجيزة، فهو فى موقع وسط بين الجامعة وبين الأحياء المحيطة بها كالجيزة، والدقى، والروضة، والمنيل، حيث يسكن عدد كبير من الطلاب والأساتذة، فضلا عن عدد من الكتاب والشعراء. من هنا انتظمت فيه الندوة التى كانت تنعقد كل مساء، وكان من نجومها **أنور المعداوى، وعبد القادر القط ، وزكريا الحجاوى، ومحمود السعدنى، وعبد المحسن طه بدر، ورجاء النقاش**. وبين الحين والحين يمر **محمود حسن إسماعيل** أو سواه، فيتخذ له مكانا فى الندوة التى واظبت على حضورها، أو يجلس غير بعيد.

كان المعداوى ألمع نجومها، رغم أنه كان فى ذلك الوقت قد كف عن الكتابة ولم يكن قد بلغ الأربعين، فقد احتجبت «الرسالة» التى كان ينشر فيها «تعقيباته» الشهيرة، ولم تطل بعد ذلك تجربته مع «الآداب» البيروتية. وربما اتخذت منه المؤسسات الثقافية التى نشأت بعد يوليو ١٩٥٢ موقفاً سلبياً، وربما كان هو الذى بادر إلى هذا الموقف، فعزف عن



عبد القادر القط

المشاركة فى الحياة الأدبية ولجأ إلى الصمت، لكنه كان بكبريائه، وجاذبيته، وأناقته، وشهرته التى حققها فى سنواته الذهبية الخاطفة، ألمع الموجودين.

أما **عبد القادر القط**، فكان نشاطه الحافل المتنوع أمامه لا وراءه. ولهذا كان يواجه مرارة المعداوى وتبرمه بشئ من الصمت، وكثير من التعاطف الذى يعبر عنه بوجوده أكثر مما يعبر عنه بالكلام. وهو الوحيد من بين أعضاء الندوة الذى كانت تشغله أحيانا هوايات لم أكن أعتقد أنها تشغل رجال القلم، إذ لم تكن تفوته مباراة من مباريات الكرة ، كما لم يكن يفوته التعليق عليها بحذق وتفقُّه. وهو الوحيد بين أعضاء الندوة الذى كان يلعب الشطرنج ويدخن الشيشة. وربما استغرق فى هذه الهوايات إيثارا للصمت فى ظروف كان رفيف الخطر فيها يحوم على الرؤوس.

كان فى ذلك الوقت مقبلاً على إلقاء دروسه فى الجامعة، حفيا بالتيارات الطليعية التى نشطت منذ أواخر الأربعينيات فى الشعر والقصة والنقد والمسرح، يقرأ ويناقش بهدوء واعتدال، بعيدا عن التحزُّب واللجاجة، وبقدر كبير من الحياء والدماثة وسعة الصدر، وهى صفات طبيعية فيه زكتها الثقافة والتجربة العملية. فإذا كانت الثقافة الفرنسية تثير فى طلابها الحمية وتغريهم بالاندفاع وراء التحدى، فالثقافة الانجليزية تميل بصاحبها إلى شئ من التحفظ وعدم القطع، وتشحذ قدرته على السخرية، واكتشاف المفارقات وهى أمارات يتميز بها **عبد القادر القط** سواء فى كتابته أو فى سلوكه. مع أن لندن لم تكن بغيته حين استحق البعثة إلى أوربا، وإنما كانت بغيته باريس.

كان رومانتيكيا حتى النخاع، كما ينتظر من شاب مصرى تفتحت مداركه ومواهبه فى الثلاثينيات التى نشأت فيها جماعة «أبوللو»، وازدهر شعر المهجر، ونُشرت عدة أعمال طليعية **لطه حسين**، **والمازنى**، **والعقاد** ، **وتوفيق الحكيم**، **وترجم العديد من مسرحيات شكسبير وجوته**، و من قصائد **لا مارتين**، **والفريد دوموسيه**، **وهنريك هاينه**، **وشارل بودلير**، **وشيلى**، **ولورد بايرون**، فمن الطبيعى أن يصطبغ شعره، وهو الفن الذى بدأ به، بالشعر الرومانتيكى كما كان يكتبه **على محمود طه**، **وإبراهيم ناجى**. وربما تبدت رومانتيكية **عبد القادر القط** حتى فى مظهره الوديع الأنيق المصقول بغير تكلف. وطبيعى أن يحلم هذا الشاعر الرومانتيكى الشاب بأن تكون بعثته إلى باريس، وأن يكمل دراسته العالية فى السوربون، كما فعل أستاذه **طه حسين**، وزميله الأسن منه **محمد مندور**.

غير أن السفر إلى باريس كان غير مأمون بسبب اشتعال الحرب، فحولت بعثته إلى انجلترا التى طالت رحلته بالباخرة إليها حتى بلغها بعد ستة شهور. وقد انتفعت الحركة الأدبية بهذا الاضطرار، إذ كان التقليد المتبع حتى ذلك الوقت أن يتجه طلاب العلوم الطبيعية إلى انجلترا، وطلاب الدراسات الإنسانية إلى باريس، إلا إذا كان منهم من سيتخصص فى الأدب الانجليزى، ولم تكن لهؤلاء فى الغالب الأعم معرفة كافية بالأدب العربى، ولهذا لم تكن الحياة الأدبية خارج الجامعة تستفيد منهم، فكان من الخير إذن ألا يجد **عبد القادر القط** أمامه إلا لندن ليدرس فى جامعاتها مفهوم الشعر عند العرب. وقد تبع **القط** زملاء له أحدث سنا درسوا الأدب العربى مثله فى انجلترا. ثم كان هذا الخروج على التقليد

القديم فاتحة لتنويع أكبر فى مصادر المعرفة الأدبية، فقد أصبحت الجامعة توزع طلاب الأدب العربى على جامعات فرنسا، وانجلترا، وإسبانيا، وألمانيا.

فإذا كان المبعوثون العائدون من فرنسا كمحمد مندور قد عرفونا على اجتهادات لانسون، ومابيه فى تاريخ الأدب، وفى اللغة، والنحو المقارن، فقد عرفنا العائدون من انجلترا وفى مقدمتهم عبد القادر القط، ومصطفى ناصف على النقاد الانجليز، فضلا عما تعلمناه ممن تخصصوا فى الأدب الانجليزى خصوصاً لويس عوض، وعلى الراعى و مجدى وهبة.

غير أن عمل عبد القادر القط، فى دراسة الشعر ونقده، قد تميز بميزة لم تكن متاحة لنقاد آخرين، وهى معرفته العميقة الواسعة بالشعر العربى، لا قارئا متذوقا أو دارسا فحسب، بل مبدعا كذلك، عانى النظم وعرف فنونه وأسراره ومداخله ومخارجه، وهى معرفة أهلته ليلعب دورا مرموقا فى حركة التجديد الشعرية التى وقف إلى جانبها منذ بداياتها إلى الآن، وإن ظل هذا الموقف المساند مشروطا كما هى الحال دائما بثقافة عبد القادر القط وذوقه الخاص وانتماءاته الفكرية وعقيدته الفنية، وما يراه جوهريا فى الشعر فلا يجوز الخروج عليه، وإلا خرجنا منه إلى فن سواه، وما يراه أسلوبا فى تجسيد هذا الجوهر يخضع للتجريب، ويتغير ويتطور بالعوامل الذاتية والموضوعية التى تؤدى إلى ذلك.

كان عبد القادر القط فى مقدمة النقاد المجددين الذين وقفوا فى وجه العقاد، وعزيز اباظه، وزكى نجيب محمود، وصالح جودت، وسواهم من الشعراء والنقاد المحافظين، وربما حققت حركة الشعر الجديد باعتدال القط فائدة لا تقل عما حققته بحماسة محمود العالم ولويس عوض، هذا الاعتدال هو الذى مكن القط من أن يرأس تحرير مجلة «الشعر» التى تبنت حركة التجديد رغم صدورها عن وزارة الثقافة، التى كانت تتبع وزارة الإعلام آنذاك، وفى الوقت الذى كان فيه المحافظون لا يزالون أقوياء، ولهذانجحوا فى أن يكيدوا لعبد القادر القط وأن يُقنعوا عبد القادر حاتم بإغلاق المجلة.

وجهود القط فى نقد الرواية والمسرح لا تقل عن جهوده فى نقد الشعر، فهو من النقاد الأوائل الذين عالجوا الرواية والمسرحية كشكلين أدبيين لكل منهما عمارته و أدواته الخاصة، فلا يجوز فيهما الاكتفاء بالانطباعات كما كان يفعل معظم الكتاب من قبل، كما لا يجوز الوقوف عند حدود المعنى الاجتماعى أو الأخلاقى كما كان يفعل آخرون، بل لابد من معرفة نظرية لخصائص الشكل تكون اساسا للتطبيق، وهكذا أخذ عبد القادر القط يفرق بين البطولة الإيجابية والبطولة السلبية فى الرواية والمسرحية، ويميز بين المعنى الفنى للسلب والايجاب، والمعنى الاخلاقى لهما، وقد كان هذا التمييز ضرورة فى الخمسينيات التى شاعت فيها أفكار كانت تضحى أحيانا بالقيمة الفنية فى سبيل القيمة الاجتماعية والسياسية، فالبطل الايجابى من وجهة النظر الاشتراكية مثلا هو الذى يناضل أعداءه الطبقيين، ويدافع عن قضايا الكادحين، أما فى نظر عبد القادر القط، فالبطل الايجابى هو الذى يستجيب للدوافع الخارجية والداخلية المتشابكة المتناقضة، ويشارك فى صنع الأحداث بما يتفق مع تكوينه وما تتيحه له الظروف المحيطة من قدرة على الاستجابة والمقاومة و الاختيار.

وقد أدى دفاع **القط** عن البطولة الايجابية كما يفهمها إلى صدام عنيف مع **يوسف السباعى** الذى كان يمثل السلطة فى الحركة الأدبية المصرية منذ أواسط الخمسينيات إلى أواخر السبعينيات.

وكان أكثر النقاد المصريين يتجاهلون رواياته، فإذا التفتوا لها فليظهروا ما فيها من ضعف وتفكك، كما فعل محمد مندور، وكما فعل **عبد القادر القط**، فكان جزاؤهما وضع اسميهما فى قائمة المعادين للثورة، وقد عانى مندور من هذا حتى رحل، أما **عبد القادر القط** فظل يمنع هو وزوجته النمساوية وأولاده الصغار من السفر إلى الخارج حتى توسط بعض الوسطاء كمهدى علام وعبد الرحمن الشرقاوى بين الكاتب المستبد والناقد الضحية فتمت المصالحة، وهذه النقطة لا تزال غامضة بالنسبة لى، فقد تحرجت دائما من الحديث فيها مع الدكتور **عبد القادر القط** ، وسوف يكون مفيداً أن نعرف تفاصيلها منه.

وفى اعتقادى أن عبد القادر القط لم يقدم تنازلات جوهرية، فإذا كان قد كف عن مهاجمة **السباعى**، ورضى بالتعاون معه، فى بعض المجالات العملية، فلم يكن لهذا التحول أثر فى نقده وكتابته؛ فقد ظل **عبد القادر القط** وفيا لأفكاره لم ينقضها ولم يتنكر لها.

والناظر فى مؤلفات القط يجد اتصالاً و اطراداً وتطورا، فموقفه الذى فضل فيه البحترى على أبى تمام كما فعل الآمدى من قبل، هذا الموقف الذى تبنَّاه فى رسالته حول «مفهوم الشعر عند العرب» يتردد صداه فى كتابه «الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر» وهو الكتاب الذى ناقش فيه الرومانتيكية العربية، واعتبرها أفكاراً مستعارة لا تستند إلى أساس موضوعى فى الواقع العربى، ورد العناصر الرومانتيكية فى شعرنا الحديث إلى التيار الوجدانى فى الشعر العربى القديم. **فالقط** يتشكك فى أى تجديد لا يستند إلى أصل ثابت، ويعتبر الاطراد و التلقائية دليلا على الصدق، وسبيلا الى الإجادة والإقناع، وقد كنت أتمنى ان أقف وقفة أمام شعر عبد القادر القط الذى كانت قسوة صاحبه عليه مغرية للنقاد بنسيانه وتجاهله، فهو يستحق النِّصفة منهم ومن صاحبه، لكننا مضطرون لتأجيل هذه الوقفة حتى تسنح فرصة أخرى.

فى الاحتفال الذى أقيم فى كرمة ابن هانئ ببلوغ **عبد القادر** عامه الثمانين، نصحنا القط بأن نبلغها مثله لكن دون تعجل. وكان الشاعر القديم قد تمنى لنا أن نبلغها كذلك، لكنه خوفنا منها حين قال:

إن الثمانين ـ وبلِّغتَها ـ

قد أحوجت سمعى إلى ترجمان

يعنى أن السن قد أضعفت حواسه، فأصبح فى حاجة لمن يصرخ فى اذنه بما يقال. غير أننا لم نجد عبد القادر القط فى حاجة إلى من يترجم له، فإذا كان لنا أن نعمل بنصيحته فلن نقصر!

عبد المنعم رمضان

رحيل شاعر القرن:
محمد مهدى الجواهرى
وداعا أيها الشريد



أرح ركـــابـك من أينٍ ومن عـــثـــر ... كفــاك جيــلان محمــولاً على خطرِ
كـــفـــاك مــوحـش درب رحت تقطعـــه ... كـــأن مـــغـــبّره ليل بلا ســـحـــرِ
ياســـامـــر الحى بى شـــوق يرمـــضنى ... إلى اللدات إلى النجوى إلى السمرِ
ويـامـــــــلاعـب أتـرابـى بمنعـطف ... من الفــرات إلى كــوفــان فــالجــزرِ
فــالجســر عن جــانبيــه خـفق أشرعـة ... رفّافــةٍ فى أعــالــى الجــو كــالّطرر
إلى الخـــورنق باق فى مـــســـاحـــبـه ... من ابنِ مــاء الســمــا مــاجّرٍ من أزر
فــى جنة الخـلد طــافـت بـى عـلى الكـبرِ ... رؤيا شــبــاب وأحــلام من الصــغــرِ
أصطـادهن بــزعــــمـى وهــى لى شـــرك ... يصطادنــى بالسنا واللطف والخـــفــرِ



مصادفة كأنها تدبير حاذق ان يولد شاعر كالجواهرى فى بلد هى النجف، والنجف بلد علم وأدب، هى من بلاد الضاحية، وهى مركز راسخ من مراكز الشيعة، وهى محافظة حدّ الجمود مما جعل نبهاءها يتطلعون إلى الحركة، وهى قبل ذلك ذات رونق وذات اعتدال جو وذات صفاء، ومصادفة أيضًا كأنها تدبير حاذق أن يولد الجواهرى فى بيت شعر، فأبوه عبد الحسين شاعر له ديوان لم يطبع بعد - هكذا قال

الجواهرى ـ وأخوه الاكبر عبد العزيز شاعر بلا دواوين، وأخوه بالحضانة وهو ابن عمته بالدم شاعر نعرف ان اسمه الشيخ على الشرقى، والعائلة كلها دينية الأصل، إمامية، جعفرية، تنتسب إلى الشيخ محمد حسن صاحب جواهر الكلام فى شرح شرائع الإسلام ـ اى صاحب الكتاب المسمّى لعظمته بالجواهر، وهو ـ الرجل او الكتاب ـ ركن من أركان الفقه الإسلامى لايمكن لإمام ان يوصف بالاجتهاد إن لم يجتزه، وبيت الجواهرى لم يكن البيت الوحيد من بيوت النجف الذى انتسب إلى كتاب، فهناك بيت آل كاشف الغطاء ـ أخوال الشاعر ـ نسبة إلى كتاب كاشف الغطاء، وهناك ايضًا بيت آل بحر العلوم ـ أقربائه ـ نسبة إلى كتاب البحر، والكتابان ايضًا وضعهما صاحباهما فى أصول الفقه، مصادفة كانها تدبير حاذق أن يولد شاعر كالجواهرى سنة ١٩٠٠ على الأرجح أو على التقريب فيكون فاتحة لبدايات القرن، وأن يموت فى أيامنا ليكون فاتحة لنهايات القرن نفسه.



جـــربينى من قـــبل أن تزدرينى وإذا مـــاذمَمْـــتنى فـــاهجـــرينى

أنا ضـــد الجـمـــهـــور فى العـــيش والتـــفكيـــر طُرًا وضـــده فـــى الدين

كل مـــافى الحـــيـــاة مـن مـــتع الـــعـــيش ومن لذة بهـــا يزدهيـــنى

التـــقـــاليـــد والمداجـــاة فـــى النـاس عـــدوٌ لـكل حرٍ فـطينِ

ائذنى لـى أنزل خـفـيـفًا على صـدرك عـذبًا كـقطرةٍ من مـعـينِ

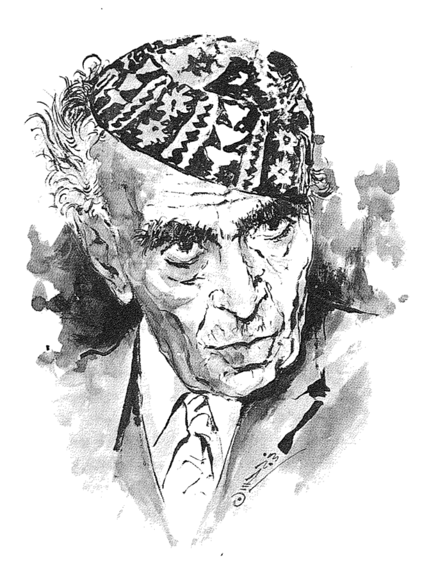
وافـتـحى لى الحـديث تسـتملحى خـفـة روحى وتسـتطيبى مجـونى

تعـــرفى أننى ظريفٌ جـــديرٌ فـوق هذى النهـود أن ترفعـينى

قـــربينى مـن اللـذاذة المُـســـهـــا أرينـى بداعـــة الـتكـوين

مـا أشـد احـتيـاجة الشـاعـر الحسـاس يومًا لسـاعـة من جنون

مصادفة أخرى كانها تدبير حاذق، أن ينشأ الجواهرى فى صُلب منهج وأن تكون له حافظة تساعده على على أجتيازه، وأن تكون صدارة هذا المنهج للمتنبى خاصة، وكذا لأمالى ابى على القالى، والبيان والتبيين للجاحظ والكامل للمبرد، وادب الكاتب لابن قتيبة، وفوق نلك أن يكون مزاجه الفطرى عنيفا ويقارب مزاج المتنبى، يقارب شخصيته، يقارب حياته، فتعجبه شخصية المتنبى وجبروته، يعجبه جبروت اللفظة والكلمة عنده، وينتبه إلى البحترى فيراه الرسام النابغ العبقرى فى لسانه، ويرى أن الصورة التى يؤديها لم يؤدها



الشاعر الراحل محمد مهدى الجواهرى

أحد مطلقا، لم يؤدها المتنبى ولاغيره، والجواهرى صاحب المزاج العنيف أو المنحوس - حسب قوله، لابد يطوى حبًا عنيفًا للحياة ولاينطوى عليه، بل يفور، فيكتب بالإضافة إلى جربينى قصيدته «عريانة»

أنت تدرين أننى ذو لبانه الهوى يستثير فىَّ المجانه

ويكتب «ليلة معها»، ويكتب غير ذلك، وفى كل قصائد فتوته تلك، سنراه يتعلق بالجسد، ويتحرك فوقه، حتى يصل «العضو الذى مازه الله على كل ماالديك وزان» ويكتشف انه ورد «الحوض ممتلئا شهداً يفوح أريجه العطر» ، المؤسف أن الجواهرى سيهجر هذه الجغرافيا قبل أن تكتمل، قبل أن تنضج وغير المؤسف انه وعلى الدوام سيظل يعتقد أن الشاعر عنده يجب أن يموت وهو شاعر، أن الشاعر عنده يترك حياته ولا يترك الشعر، أن الشاعر عنده يشبه الثائر لابد أن يموت فى ميدان المعركة:

أتعلمُ أَمْ أنت لا تعلمُ بأن جراحَ الضحايا فمُ
أتعلم أن جراحَ الشهيد تظل عن الثأر تستفهمُ



علق الجواهرى قدره ومصيره فى ذيل شعره، ولم يتأخر أبدا عن السداد، خرج من النجف نهائيا وإلى بغداد سنة ١٩٢٤، حيث سيعمل مدرسا فى المعارف، لكن قصيدته بريد العودة والتى نظمها سنة ١٩٢٦ وكان أثناء ذلك يمضى شهور الصيف فى إيران أدت إلى فصله من وزارة المعارف، ثم وقع عليه اختيار نادر - كترضية - أن يعمل سكرتيرا فى تشريفات الملك فيصل، وأثناء ذلك ينشر قصيدة «جربينى» بتوقيع مستعار (ابن سهل) مما أحدث ضجة دفعته إلى الاستقالة من ديوان التشريفات لولا أن الملك فيصل استبقاه، على ألا يفعلها ثانية ففعلها ثم استقال، نقول إن الجواهرى علق قدره ومصيره فى ذيل شعره، كما انه علق شعره على جناح معاداة الحكام، هو الذى لم يتحزب، لم يكن عضوا فى منظمة أو فى خلية، كان جيشه سربا من قوافيه وكان حزبه ثورته الخاصة، سيؤيد انقلاب ١٩٣٦ الذى قاده بكر صدقى وقبل فوات بضعة أشهر سيزول تأييده له، سيصبح نائبا فى مجلس الأمة سنة ١٩٤٧ عن دائرة كربلاء وقبل انقضاء عام على التقريب وعلى إثر معركة بورتسموث (المعاهدة) التى قتل فيها أخوه جعفر سيستقيل من المجلس، وفى أواخر الخمسينيات وبالتحديد ١٩٥٨ سيؤيد عبد الكريم قاسم بحرارة وقصائد وقبل مرور ثلاث سنوات سينقلب ضده ويخرج عليه، ويخرج منفيا من العراق كله، وحتى فى بيروت يطرد بعد إلقائه قصيدة تأبين عبدالحميد كرامى، وقبلها بحوالى عقد من السنوات كان قد تعرض لمضايقة السلطات الفرنسية فى لبنان وللمنع من دخوله لمدة سنتين تاليتين وذلك بسبب قصيدة، علق الجواهرى قدره ومصيره فى ذيل شعره كما انه علق شعره على جناح معاداة الحكام.

نامى جـيـاعَ الشـعبِ نـامى حـرسـتك آلهـة الطعـام
نـامى فـإن لـم تشـبعى مـن يـقـظـة فـمن المنـام
نـامى علـى زبَد الـوعـود يـداف فـى عـسل الكـلام
نـامى تـزرك عـرائـس الأحـلا م فـى جـنـح الـظـلام
تـتنـورى قـرص الـرغـيـف كـدورة البـدر التـمـام
وتـرى زرائبـك الـفـسـاحَ مـبلـطات بـالرخـام



كان الجواهرى شاعرا كلاسيكيا واثقا، يتمتع بأمانة فظة كثيرا مالامست ذوقى، وقراءة الجواهرى فى وجه من وجوهها هى قراءة لتاريخ العراق المعاصر، وفى وجه آخر من وجوهها هى قراءة لتقاليد الإرث الشعرى العربى كله، لن يقلل من قيمتها إطلالة رءوس عصية على النسيان مثل رءوس المتنبى والبحترى وأبى نواس وابن الرومى، والجواهرى يكشف فى جوهره عن إصرار ملح على أن الشاعر يجب أن ينتصر دائما، وإذا كنا الآن نميل إلى القول إن الشاعر لا ينتصر إلا أننا لا نستطيع الصمود أمام إصراره الملح، والجواهرى شاعر يمتلىء شعره بالمراثى وصور الاستشهاد، كأنه يمشى على ساقين، إحداهما فى كربلاء الحسين، المدهش أنه لا يبكى، إنه يغضب، ويحرض، ويتوعد، بل، يسخر، ويغنى، «ما تشاءون فاصنعوا، فرصة لا تضيع، أى طرطرا تطرطرى، تقدمى تأخرى، تشيعى تسننى، تهودى تنصرى» وهو شاعر صورة، شاعر رسم، لم تغوه الرومانسية، ولم تغوه الرمزية، وظل يعمل على تفخيم اللفظ ووضوح الرؤية، ظل مأخوذا بالناس ظل مأخوذا بخزانة الأدب، وغنائية الجواهرى غنائية مجروحة تختلف عن غنائية شوقى الصافية، فحنجرة شوقى حنجرة فرد أراد أن يتبنى أحيانا قضايا الجماعة، أما حنجرة الجواهرى فغالبا ما كانت حنجرة جماعة، حنجرة تنزف التناقضات والكبرياء، حنجرة منفوخة وممتلئة بآلام وآمال وعذابات ونفى، ولكنها رغم ذلك محكمة كأن إحكامها استطاع أن يجعلها أكثر من حنجرة، استطاع أن يجعلها تحتوى الجواهرى نفسه داخلها، مدغدغة بسوائلها وتكشف عنه بجلدها الشفاف وغازاتها وعرقها، وفيما كان شوقى جسدا فارعا بين أجساد من نسيجه نفسه، كان الجواهرى نتوءا يغرى بالملامسة، ونتوءات الجواهرى طويلة تطفح بالعفوية والاسترسال تطفح بالجدل، كما أنها وفى أحيان كثيرة لا تمتلك الاقتصاد فى البناء ولكنها تمتلك أن تكون حادة ومدببة، تمتلك أن توجع

قال: أولك أم؟

قلت: وكيف لا

قال: وأين تركتها

قلت: تركتها على قارعة الطريق وبيدها كتاب وإبريق ومبخرة

قال: وما هذا؟

قلت: هذا من عقائدها

قال: عقائدها؟

قلت: أجل من عقائدها. . إنها كلفتنى أن أقبِّل الكتاب وقد حملتُه باليمين، فقبلته ولكن بعد أن أخذته منها بالشمال، وأرادت أن ترش الأرض من حولى بالماء ومن أنبوبة الإبريق، فرشت به الأرض ولكن بعد أن رفعت الإبريق إلى فوق ومن فوهته

قال: والمبخرة؟

قلت: إنى حطمتها. وإن والدتى لمتشائمة وحزينة من أجل ذلك

قال: مفهوم أنها حزينة ولكن لماذا هى متشائمة؟

قلت: لأنها تعتقد أننى لا أرجع إليها سالما وقد حطمتها

قال: وأين ولدتك أمك؟

قلت: على قارعة الطريق أيضا

قال: أكل شىء على قارعة الطريق؟

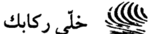
قلت: أجل، إنها من المعتقدات بـ أسطورة سيادة النـور وعبودية الظلام
وهى ترتجف رعبا من الليل ولذلك فهى لا تضع حملها إلا على
قارعة الطريق

قال: وداعا يا أيها المغنى لنور الشمس

وداعا أيها الشريد

•

مختارات من شعر الجواهرى



خلّى ركابك

خلّى ركـــابك عـــالـقـــاً بركـــابى ... قصـــر الطـريق يطيـل فى أتـعـــابى

ســأضم فى قــبـرى لـتـؤنس وحــشـتى ... رَعْشَ الشــفـــاه ورجـــفـــة الأهداب

مـــا كنـت أحــسـب أن طارقـــة الـنوى ... قـــصـــوى المطاف وغـــاية الـتطلاب

حـــتى ابتُليت بـبـؤسـهـــا ونعـيـــمـهـــا ... فـــإذا بهـــا ســبب مـــن الأســبـــاب

قـــســمـــاً بعـيـنيك الـلتـيـن استُودعـــا ... ســرّ الحــيـــاة وحـــيــرة الألـبـــاب

نحــن الـســبـــايا أربع فـــى غـــربة ... أنا والـهـــوى ويدى وكـــأس شـــرابى

قـــد كنت أُصـــعق فى حـــضـــورك دهشـــة ... فـــتـــصـــورينى منـك رهن غـيـــاب

أصـــغى لجـرسـك طائفـــاً فى مـــســـمـعى ... وأشم عـطرك عـــالـقـــاً بثـــيـــابى

وأزيـــرُ طيـــــــفـك نـاظرى فـى يـقـظة ... مـــرح الخـطى ثمـــــلاً علـى الأهداب

وأجـــلّه عـــن ان يـــزور عـــلـــى الـكـــرى ... فـــيـــتـــيـــه من ظـلمـــاته فـى غـــاب

أنيتا

إنى وجـــــدت «أنيتَ» لاح يـهــــــزنى   طيـفٌ لوجـــهـك رائع القــــســــمـــاتِ

ألق الجـــــبين أكــــاد أمـــسح سطـحـــه   بفــــــمـى وأنشـق عطـره بشــــــذاتـى

ومنوَّر الـشــفـــتــين كـــادت فــرجـــةٌ   مـــا بينَ بـينَ تسـد من حــــســراتى

وبحــيث كنت تـســاقطت عن جـــانبى   نظـرات مـــحــــتــرسـين من نظـراتى

نهب الـعــيــونِ يشـيــرها ويـزيغـــهــا   إطراق أشـــعـث زائغ الـلفـــتـــات

مـــتـــوزِّع الجنَبــات يــرقب قــادمــاً   شقٌ وآخـــرُ مـــال لـلطـرقـــات

حـــسبى وحـــسبـك شـقـــوةٌ وعـبـادة   أن ليس تـفـــرغ منـك كـــأس حــيـــاتى

●

ناجيت قبرك

فى ذمـــة اللـه مـــا ألقى ومـــا أجـــدُ   أهذه صــــخـــرة أم هــذه كـــبــــدُ؟

قـــد يقـــتل الحـــزن من أحـــبـــابه بعـــدوا   عنـه، فكيف بمـن أحـــبـــابه فـــقــــدوا

تجـرى على رسلهـــا الدنيـــا ويتـبـــعـهـــا   رأى بتـــعليـل مـجـــراهـــا ومـعـــتـــقــد

مـــــدّى إلىَّ يـداً تُمـــــدد إلـيك يـدٌ   لابد فـى العـــيـش أو الموت نتـــحــدُ

كنـا كـــشـــقَّين وافـى واحـــداً قـــدر   وأمـــرُ ثانـيـــهـــمـــا مـن أمـــره صـــددُ

●



وصرفت عينى

وصـــرفتُ عـــينى وهى عـــالقـــةٌ   صـــرف الرضـيـع برغـمـــه مظمـــا

عن كـل مـــا جـــرت الدمــــاء به   مـــادق مـن شىء ومـــا عظـمـــا

عن دورة الـوجـــه التـى انســحـــبت وجـمـــال هيكـلهـــا الذى انســجـمـــا

نــطّت به شـــفـــتـــان زُودتـــا بألـــذ مـــا وعـت الشـــفـــاه فـــمـــا

جــمـع الشــتـــات يـمج مـــرشـــفـــه عـــبق الـربيـع وينفـخ الضـــرمـــا

عن روعـــة النهـــدين خـلتـــهـــمـــا مـــتـــوزعـــين إذا همـــا التـــأمـــا

عن كل مـــا فـــيـــهـــا وأحـــســبـــهـــا خلُت مـــعـــاني لـم تجـــد كلـمـــا

حـــتـي لأخـــجـل أن تُمـــدَّ يدي لتـــجنُّد الـقـــرطاس والـقلـمـــا

عـــريتـــهـــا فلســـاً ومـــا أثـمت ووجـــــدت لذّةَ مُشْتَه أثـمـــا

وصـــــرفت عـــيـــنى أدّرى ألـمـاً من حـــيـث رحت أضــاعـف الألما

كـــان الوجـــود أريده عـــدمـــاً ويريـدنى أن أوجـــد العـــدمـــا

●



أقول مللتها وأعود

أقـــول مللـتُهـــا وأعـــود شـــوقـــاً كـــأنى مـــا عـــشـــقت ولا ملـلتُ

بـلى وكـــأننى لـم أثن مـنهـــا أمـــاليـــد الغـــصـــون ولا أمـلتُ

ولا ســـالـت بأكـــؤسِهـــا دهـاقـــا مـــعـطرة الحـــفـــاف ولا أسـلتُ

ولم أعـكف علـى مـــرضى جـــفـــون ولـم أبـرأ بـهـن ولا اعـــتـللتُ

مـــضت عـــشـر وعـــامـــان اســتـقـلاً ومـا أســتـعـفـيـتـهن ولا اســتقلتُ

تقـــول مـــا يشـــاء خـبـيث طـبعِ بلـوت طبـــاعـــه حـــتـى كللتُ

بـأنـى حُوَّلٌ إن أعـــــوزتـنـى علـى المـلات أعـــذارٌ أحـلـت

وأني مــا طلـعت علـى صـحــاب أُسـر بقــربهم إلا أفلت
مــعــاذ الـله والخلق المصــفى وحــرة طينـةٍ منهــا جــبلت
ولـكنـي وجــدت الـود ســوماً يراد بـهــا تجــار فـاعــتـزلت
فــمن ختّلٍ رمــيت ومــا ختــلت وعن جـبن خــذلـت ومــا خــذلت
خــبـرت الـناس والأيام حــتى يـداي كـلـيلـتــان بما نـخـلـت
تــســرهم هـناتـي لم أســائـل بـهـم «عزّ الهـنـات» ولا حــفـلـتُ
ولم أخــبط مــعــاجنـهم فــحـسـبي بهــا الشــعـرات منهــا قــد سللت
ولم أســأل مــغــازلهـم خــيــوطا غنـىً عنهـن بي فــيــمــا نسـلت
كــذاك خـلقت مــا ســاومـت خدْني علـى العــوراتِ منه ولا اهـتــبلت
ولا خــودعـتُ بالأمــجــادِ يـومــاً ولـم أهـتـف بـهـن ولا ابـتــهلـت
ولكـن بالســجــيــة وهـي صـفــو وبالـنفـس الرضــيــة وهـي صَلْتُ
وجــدت الحـسن يـكملُ بـانتــقــاص فلـو قــيـض الكـمــال لمـا كــمـلت

•



الوترى

أنا حــتــفـهم ألجُ الـبـيوتَ عـليــهم أُغـرى الـولـيدَ بشــتـمـهم والحـاجـبـا
أنا ذا أمــامك مــائلا مــتــجــبـراً أطأُ الطـغــاةَ بشِسْعِ نـعلـي عــازبا
وأمـط من شــفــتـيَّ هـزءاً أن أرى عــفْرُ الجـبــاهِ على الحــيــاةَ تـكالبـا

•



أفروديت

لك ـ كالبُركتينْ تحت ظلال السَّـ　　ـرْوِ رقًّا وأوغلا ـ عينان
لك ـ كالزهرتين صُبَّتْ دماءٌ　　من غزالٍ عليهما ـ شفتان
لك ـ كالخنجر المغطى بذاك الـ　　ـدَّمِ مخضوضَبا ـ شقيقُ لسان
لك ـ نحرٌ كما تبلَّجَ للصبـ　　ـح عمودٌ ضوى به المشرقان
لك ـ صدرٌ كسلة الزهر بالنهـ　　ـدينَ نطت فويقه زهرتان
واستقامت كمثل أعمدة العا　　ج، الذراعان منك والفَخذان
لك تلك المدورات حُليٌّ　　مبهر، صنع معجزٍ فنان
لك بطن كأنَّها مُخْملُ الدِّيـ　　ـباج أو ثوب أرقط ثعبان
رُزِقتْ سُرَّةً كلؤلؤة الغـ　　ـواصِ قد رُكِّزتْ على فنجان
لك ـ مثل الهلال من خلل الغا　　بة يبدو رفغ رفيع مكان

●

يا دجلة الخير

حييتُ سُفحك عن بعد فحييني　　يا دجلةَ الخير يا أم البساتين
حييت سفحك ظمآناً ألوذ به　　لوذ الحمائم بين الماء والطين
يا دجلة الخير يا نبعا أفارقه　　على الكراهة بين الحين والحين
إني وردتُ عيونَ الماءِ صافيةً　　نبعا فنبعاً، فما كانت لترويني

وأنـت يا قـــــــاربًا تـلـوى الـرياحُ بـه ... لَىَّ الـنســـــائم أطرافَ الآفـــــانيـن

وددت ذاك الشـــــراع الرخـص لو كـــفنَى ... يُحـــاكُ مـنه غـــداة البـــينُ يطويـنى

يا دجلـةَ الخـيـــر قـــد هـانت مطامـــحنا ... حـــتى لأدنى طمـــاحٍ غـيـــر مـضـمـــونِ

أتضـــمنين مـقـــيـــلاً لى ســــواسـيـــة ... بيـــن الحـــشــــائش أو بـين الريـاحـــين

خُلْوًا من الـهمِّ إلا هـم خـــافـــقـــةٍ ... بيـن الجـــوانـح أعنيـــهـــا وتـعنيـنى

تهـــزنى، فـــأجـــاريهـــا، فـــتـــدفـــعنى ... كـــالريح تـعـــجـل فى دفع الـطواحـــين

يا دجلـةَ الخـيــر يا أطـراف ســاحـــرة ... يا خـــمـــر خـــابيـــةٍ فـــى ظل عُرجـــونِ

يــا أمَ بـغـــــــدادَ من ظـرف ومــن غَنَجٍ ... مَشَى التـــبـــغـــدد حـــتى فى الدَّهـاقـــينِ

يــا أمَّ تلـك التـى مـن ألفِ لـيلـتهـــــا ... لــلآن يَعْبَقُ عـطرٌ فـىَ الـتَّلاحـــــيـنِ



شكرى محمد عياد



عبد القادر القط

والرؤية النقدية فى تاريخ الأدب

لعل أعظم ما يهديه الناقد العالم الأديب إلى الحركة الأدبية المعاصرة هو إدخال هذه الحركة فى التراث، وإدخال التراث فيها، حتى تكتسب عمقا حضاريا يؤهلها للبقاء والنماء.

فعالم الأدب ليس مؤرخا فحسب، ولا ناقدا فحسب. إنه معنى بالظواهر الأدبية بما هى ظواهر إنسانية تتشابه فى أصولها، أو فى مقوماتها الأساسية، ولكنها لا تتكرر أبدا، حتى فى العصر الواحد، كما لو كانت خارجة من آلة واحدة. وإذا كان عالم الأدب معنيا بالإنتاج الأدبى فى عصره، وما يحمله من دلالات كامنة فى أشكاله الفنية، وما ينبئ عن اختلاف هذه الأشكال ودلالاتها من أحوال اجتماعية مركبة ومتغيرة، فإنه يكون مؤهلا أكثر من غيره لفهم هذه الأشكال والدلالات فى ضوء نظائر لها من مجتمعات أخرى، أو من عصور سابقة. ذلك بأن الناقد المعنى بالعمل الأدبى فى ذاته لا يعطينا إلا رؤيته لتركيب هذا العمل أو دلالته (حسب اتجاه الناقد) ولا يتناول العمل باعتباره تعبيرا عن حالة جماعية، يمكن فهمه فهما أعمق إذا فهمنا هذه الحالة بمختلف جوانبها، ولا باعتباره حلقة فى تراث ممتد، بحيث نتبين موقعه من هذا التراث (حتى ولو كان موقع الإنكار والرفض). والمؤرخ - من جانب آخر - ينظر إلى عصر مضى، محاولا أن يرصد خصائصه من حيث الموضوعات والأفكار والأساليب الفنية، وأن يربط هذه الخصائص بالتراث السابق عليه، مغفلا الحركة الأدبية المعاصرة. والنقد

الأدبى الأكاديمى، وتاريخ الأدب الأكاديمى، ينحوان - فى معظم الأحيان - هذا المنحى المنفصل، فيعزلان الحركة الأدبية المعاصرة عن الحياة وعن التراث.

ولا نظن أن أحدا سبق أستاذنا طه حسين - عميد الأدب العربى - إلى مثل هذا الربط بين الحركة الأدبية المعاصرة وتاريخنا الأدبى. لقد كان الشعر الرومنسى لا يزال يتلمس طريقة على أيدى شعراء المهجر من ناحية، وشعراء المدرسة الحديثة - أو مدرسة الديوان كما سميت فيما بعد - من ناحية أخرى حين أخذ طه حسين (فى أوائل العشرينيات) ينشر مقالاته عن شعراء الغزل فى العصر الأموى، وشعراء المجون فى العصر العباسى، مبينا أن كلا الفريقين عبر عن نوازع الناس فى عصره بأمانة وصدق. وقد أثارت هذه المقالات من اعتراض المحافظين ما أثاره الشعر الرومنسى الجديد نفسه.

عبدالقادر القط تلميذ طه حسين، نشأ عندما كانت الحركة الرومنسية العربية فى أوج تطورها، وكان شعره، فى مرحلة الشباب، جزءا من إزهارها الأخير، وعندما تحول إلى الطريق الأكاديمى كان العالم العربى يمر بتغيرات عميقة شملت الحركة الأدبية فيما شملته من جوانب الحياة. لم يغب عن وعيه وقد تفرغ للبحث والنقد الأدبى أن هذه المرحلة الجديدة لم تكن إلا حلقة فى سلسلة التطورات التى نقلت العالم العربى من العصور الوسطى إلى العصر الحديث، والتى بدأت منذ أوائل القرن الماضى. وكان يملك الحس الفنى والمنهج العلمى اللذين مكناه معا من أن يُقيم المكاسب التى تحققت للأدب العربى الحديث، والوضع الجديد الذى انتهى إليه، بكثير من الحياد والموضوعية، وأن يستشف، مع المبدعين الجدد، الآفاق التى يمكن ان يستشرف إليها. وهكذا جاءت دراسة الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر نموذجا ممتازا لما يصح أن نطلق عليه اسم «التاريخ النقدى» للحركة الرومنسية العربية. ثم لم يلبث ان تبين له خلال عمله الأكاديمى أن هذا العصر الحديث برمته يمكن أن يقارن بعصر سبقه بقرون كثيرة، وتمت فيه نقلة حضارية عظيمة، ولو أن المقارنة هنا تتناول «نوع» التغير الحضارى وتأثيره فى الأدب، ولا تتناول «حجم» ذلك التغير. فلا الانقلاب الصناعى الذى نشأت على أثره الحركة الرومنسية فى أوربا، ولا ظهور الطبقة المتوسطة التى عبرت عن آمالها وآلامها بحركة أدبية شبيهة فى عالمنا العربى المعاصر، يمكن أن يقاسا إلى ما أحدثه الإسلام من انقلاب هائل مفاجئ فى حياة العرب. يقول عبدالقادر القط:

«ولعلنا نستطيع أن نتخيل جسامة هذا الانقلاب إذا تخيلناه فى صورته الحية خارج إطار التاريخ المسجل الذى لم يكن يضم - فى الأغلب - إلا الأحداث والوقائع التاريخية الكبرى. ولنا أن نتصور الإنسان العربى الذى عاش حياته التقليدية فى الجزيرة العربية متصلا بأسباب قوية أو ضعيفة بما جاورها من بلاد، وقد وجد نفسه فجأة محاربا فى سبيل عقيدة دينية جديدة غيرت كثيرا

من قيمته الروحية والخلقية والاجتماعية، ثم خائضا فى أحداث سياسية وفتن و(حروب أهلية) حول نظام الحكم والاقتصاد والعصبيات القبلية القديمة، ثم مهاجرا ومستقرا فى تلك الأقطار التى دفعته إليها الفتوح الإسلامية ومواجهتها لأنماط من المعيشة والسلوك الحضارى والتراث الفكرى غير تلك الأنماط التى ألفها فى موطنه القديم. لنا أن نتصور هذا الإنسان وقد واجه ذلك الانقلاب المفاجئ الشامل فى حياته، فندرك إلى أى مدى كان يعيش فى (أزمة) نفسية عنيفة متذبذبا بين القديم والجديد».

وهكذا جاءت دراسة عبدالقادر القط «فى الشعر الإسلامى والأموى» متصلة من قريب بدراسته السابقة عن «الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر»، رغم الفاصل الزمنى الكبير بين العصرين، ورغم الفارق الهائل بينهما فى حجم الظاهرة التاريخية، فكلاهما وضع الإنسان العربى فى أزمة نفسية عنيفة، عبر عنها من خلال أدبه، بل من خلال شعره خاصة، وهو فنه الأصيل على مدى العصور. تلك الأزمة «بين القديم والجديد» يعيشها الإنسان العربى اليوم، كما عاشها قبل ثلاثة عشر قرنا.

والقط أحصف من أن يسرف فى المقارنة. فبين العصرين اختلافات تاريخية مهمة، مادية واجتماعية. بل إنه يأخذ على أستاذه طه حسين نظرتة العصرية المبالغ فيها إلى موقف عمر بن أبى ربيعة من المرأة. فطه حسين يقول: «ولست أشك فى أن عمر كان صديقا للمرأة بالمعنى الحديث الذى نفهمه لصداقة المرأة. كان يريد لها من الحرية مثل ما يريد للرجل، وكان يريد أن تكون صلة الغزل بين الرجل والمرأة صلة ظاهرة لا حرج فيها ولا جناح. وكان يريد أن تظهر المرأة فخرها بجمالها وروعتها كما يظهر الرجل فخره بشجاعته وبأسه وكان يريد أن تستفيد الجماعة الإنسانية من خلال المرأة كما تستفيد من خلال الرجل. كان يريد أن تزول الفروق بين الجنسين وألا يكون بينهما حجاب». فيعلق عبدالقادر القط قائلا: «ولا نظن أن عمر بن أبى ربيعة كان يسعى إلى (تحرير) المرأة ـ قاصدا أو عن غير وعى ـ ولا أنه كان (يريد لها من الحرية مثلما يريد للرجل)، فما كانت أحوال المجتمع العربى حينذاك تسمح بشىء من هذا ولا تقيمه فى نفوس أكثر الناس تحررا و(عصرية)».

حسب الناقد ـ إذن ـ أن يظهر لنا العنصر الإنسانى المشترك دون حيف على التاريخ، بل إنه ليحسب للظروف التاريخية ـ من إقليمية واجتماعية وسياسية ـ حسابها فى نشوء الظاهرة الأدبية، وإذا كانت الدراسات السابقة قد عنيت بهذه الظروف التاريخية، بالذات، فقد بقيت أمام الناقد الأدبى مهمة البحث فى الفن الأدبى: كيف طوره أصحابه حتى يعبر عن هذه الصدمة الحضارية بجوانبها المختلفة.. والناقد يلاحظ أن الأساليب تتجاور ولا تتعارض، ومن ثم يتحدث عن «طوائف» من الشعراء ولا يتحدث عن «مدارس» أو «مذاهب».. فيتحدث مثلا عن

الهاشميين - وقطبهم **الكميت بن زيد** - وعن الزبيريين وأشهرهم **عبيد الله بن قيس الرقيات**، والخوارج ومنهم **قطرى بن الفجاءة وعمران بن حطان**، وعن «المحترفين» الذين كانوا يقصدون إلى الأمراء والخلفاء يمدحونهم وينالون عطاياهم. ولا يجد إلا فئة واحدة بين هذه الفئات يمكن أن نطلق عليها اسم «حركة» شعرية، وهم العذريون، أذ انهم قدموا للمرة الأولى فى تاريخ الشعر العربى شعرا عاطفيا خالصا، عبروا به عن مشاعرهم الذاتية، فتميزوا عن الشعراء الجاهليين بخصائص فنية كثيرة ومهمة، فى مقدمتها وحدة الموضوع، وسهولة العبارة، وابتعادهم عن الصور التقليدية، والتعبير المباشر عن لوعة الفقد والحرمان. وهذه سمات ظهرت بوضوح فى شعر الحجازيين من سكان البوادى، ولكنها لم تقتصر على هؤلاء، فقد نجد نظائر لها فى بعض شعر الخوارج مثلا. كما أنها تجاور - ولا تناقض - غزل الحضريين الذين كان إمامهم **عمر ابن أبى ربيعة**، مع أن **عمر** كان يبدأ بعض قصائده الطويلة بوصف الأطلال، بل تعمد فى إحدى هذه القصائد أن يعارض معلقة **امرئ القيس**.

وقد استعاض العذريون عن التصوير الخارجى الذى كان يعمد إليه الشاعر الجاهلى حين يتغزل، مثلما يصف ناقته أو فرسه أو غيرهما من عناصر الحياة البدوية، بوسائل لغوية أكثر مناسبة للتعبير المتدفق عن العاطفة، وأهمها التكرار. ولم يلبث التكرار أن أصبح أسلوبا مهما فى الشعر الجديد، وتفرع منه ما يسمى «الإرصاد»، وهو أن يأتى الشاعر قبل القافية بكلمة من نفس مادتها، أو بالكلمة ذاتها، فيكون ذلك إشعارا بالقافية قبل ورودها، وهو أسلوب يناسب الشعر الخطابى بوجه خاص، ولذلك نجده عند **الكميت** كثيرا.

ومع أن **ذا الرمة**، الشاعر النجدى، شغف بوصف مشاهد الصحراء وبرع فيه، فإننا نجد له قطعا غزلية تكاد تشبه شعر العذريين.

فلا عجب إذا شغل الكلام على العذريين وجيرانهم الحضريين من شعراء الغزل أيضا قرابة نصف الكتاب، وتقلص الكلام عن «الثلاثة الكبار» - **جرير والفرزدق والأخطل** - إلى السبع تقريبا (نحوًا من ستين صفحة). فهؤلاء العذريون وجيرانهم فى مكة والمدينة شعروا أكثر من غيرهم بعنف الأزمة الحضارية التى قلبت ميزان حياتهم القديمة، وعبروا عن معاناتهم النفسية من خلال شعرهم الغزلى - وإذا كان من المسلم به أن عاطفة الحب - بل نوع خاص من الحب - هى موضوع هذا الشعر، فليس من الإسراف فى التأويل أن يقال أيضا إن هذا الشعر الغزلى كان يرمز إلى شعور أعم بالفقد والاغتراب، كما كانت هذه العاطفة نفسها نتاجا لمجتمع أوجد الفرد غير المنتمى إلى عشيرة.

ولكن تراث العذريين ظل مقصورا عليهم، إلا إذا ربطناهم بالحركة الرومنسية فى العصر الحديث. أما التراث الذى ظل الشعراء العرب يحملونه كالصخرة فوق

ظهورهم فهو ذلك الذى شكله الثلاثة الكبار المحترفون. تراث المدح الذى يعتمد على تقليد الجاهليين، وإن كنا لا نعدم بعض الصور المبتكرة عند هؤلاء الفحول. وإذا كان وضع هؤلاء الكبار من حيث التجارب الشخصية والقبلية والاجتماعية والسياسية قد اقترب من وضع فحول الشعراء فى الجاهلية، فإنهم، بما نالوه من شهرة ونفوذ، «قضوا على ما تم من تطور فنى ولغوى على أيدى العذريين وغيرهم من الشعراء المقلين الذين لم تتح لهم تلك الشهرة وذلك النفوذ، وأصبح الأسلوب الشعرى، بما عرف به من رصانة و(جزالة) ونبرة عالية، نمطًا للفحول من شعراء العربية فيما تلا من عصور».

إن هذا الحكم الأخير من ناقدنا العالم الأديب يتفق مع موقف المجددين فى العصر الحديث من تراث الشعر القديم (ابتداء من مقدمة شوقى للطبعة الأولى من ديوانه). ولكن هل يصلح النفير «التلقائى» الذى تم على أيدى العذريين نموذجا للتخلص من أزمة الشعر الحديث وهل تغيرت الظروف الاجتماعية التى جعلت لذلك النمط التقليدى السيادة على غيره من أساليب الشعر على مدى القرون؟ وكيف أمكن أن يستمر هذا النمط، الذى وضع إبان صعود الدولة الإسلامية، متشبثا بالحياة فى عصور التفكك والانحدار؟

أسئلة تحتاج إلى مزيد من البحث من قبل النقاد العلماء.



على الراعى



عبدالقادر القط

ثمانون عاما من الثقافة المثمرة

من الناس من لا أراهم كثيرا، ولكننى أعيش معهم دائما. أدخرهم فى نفسى وأتداول الرأى معهم. وقد نتفق حينا ونختلف حينا آخر، ولكنهم - أبدا - حاضرون معى هؤلاء هم الأصدقاء الذين لا تبلى صداقتهم على مر الأيام.

من بين هؤلاء الأعزاء الحاضرين دائما فى نفسى **عبدالقادر القط**. منذ أن عرفته فى أوائل الخمسينات، وكان كل منا قد عاد مؤخرًا من بعثة دراسية فى انجلترا - هو بدراسة الأدب المقارن، وأنا للبحث فى تقنيات أدب المسرح العالمى - منذ أن عرف كلانا الآخر، وأنا أرى فيه نقطة لامعة أعتز بها كثيرا، واقدر من يملكها كبير التقدير. تلك هى: انفتاح دارس الأدب العربى على غير هذا الأدب من الوان الإبداع العالمى. على هذا الدرب العظيم سار **طه حسين ومحمد مندور ومهدى علام**، فجنوا ثمارا كثيرة آلت إلى أدبنا العربى واغنته ووسعت مداركه. وفيه أيضا سار **عبدالقادر القط**، فقدم أفكاره وآراءه ودراساته للأدب العربى، قديمه وحديثه. ونشط نشاطا كبيرًا فى هذا المجال منذ الخمسينات، وكان من ابرز سماته انه ألقى بجماع نفسه فى خضم الحركة المسرحية الزاهرة التى كانت تعيشها بلادنا أيام الزهو القومى.

وقد بلغ من اعتزازى بالدور القيم الذى قام به **عبدالقادر القط** فى حقول المسرح والأدب والإذاعتين المسموعة والمرئية، مستندا إلى دراسته للأدب المقارن فى انجلترا أن اتخذته شاهدا ودليلا على أهمية دراسة أساليب البحث فى ميادين الفنون والأدب فى عواصم البحث العالمية. قلت وأنا أدافع عما كانت وزارة الثقافة

تقوم به فى ميدان الموسيقى، بإرسال الموسيقيين الواعدين لتعلم فنون الأداء الموسيقى والكتابة الموسيقية والعزف وقيادة الأوركسترات إلى أوروبا، إن هذا الاتجاه هو نفسه ما فعلته الدولة فى حقل التعليم العالى بإرسال البعوث إلى انجلترا وفرنسا لدراسة أساليب البحث المتطورة فى الأدب العربى. وأضفت أن هذا ليس معناه أن الأوروبيين يعرفون أدبنا العربى خيرا منا، وإنما معناه أن أساليبهم فى البحث أكثر تطورا من أساليبنا فضلا عن استنادهم الكبير على المكتبات العامرة ومعينات البحث المختلفة التى تساعد الباحثين بتوفير منجزات التكنولوجيا الحديثة. ثم مضيت أقول: إن دراسات طه حسين ومحمد مندور وعبدالقادر القط قد عادت على أدبنا بالنفع الجزيل، وبررت كل ما أنفق فى هذا السبيل من مال.

لقد أصبح طه حسين بفضل الاحتكاك بالأدب الفرنسى والعالمى منارة ساطعة الضوء، بعثت الحياة والدفء فى أدبنا. وقضى محمد مندور سبع سنوات فى باريس يسمع ويرى ويقارن ويختزن ثم عاد إلى بلاده صاحب نظرة حديثة فى الشعر والنقد معا، ما لبث أن حولها إلى نقد المسرح حين ازدهر هذا الفن الجميل فى بلادنا منذ أواسط الخمسينيات.

أما عبدالقادر القط فقد عاد من دراسته للأدب المقارن بنظرة منفتحة تحارب الجمود وتحتضن الجديد. وقد تمثل هذا التفتح فى النقاش الذى دار منذ مدة حول ما الذى يمثل ديوان العرب فى هذه الأيام، الشعر أم الرواية؛ وقد كنت أحادث عبدالقادر القط بالهاتف فسألته أن يدلى برأيه فقال: إن الرواية قد أصبحت بالفعل ديوان العرب.

قال هذا وهو الشاعر والناقد للشعر وأظنه لايزال مقررا للجنة الشعر بالمجلس الأعلى. فعدت أراجعه: ولكن قوما ينكرون هذا الراى بشدة ويتعصبون للرأى المعارض قال عبدالقادر القط فى هدوئه المألوف: «هؤلاء لايدركون أن الدنيا قد تغيرت..!»

والشىء بالشىء يذكر. فقد صرح محمود درويش منذ سنوات بأن الرواية ستكون قصيدة القرن الواحد والعشرين. وأنه كان يود لو اتيحت له الفرصة كى يتجه بشعره العذب العميق إلى أرض الرواية. وفى حديث للكاتب المسرحى العظيم سعد الله ونوس، للدكتورة مارى الياس، أستاذة مادة المسرح فى كلية الآداب بجامعة دمشق ومدرسة النقد والأدب المسرحى فى المعهد العالى للفنون المسرحية بالعاصمة السورية، قال سعدالله وهو يجيب على سؤال عن التطورات التى طرأت على كتابته للمسرح فى الأيام الأخيرة: لم أعد اتخيل الصالة وأنا أكتب. لم أعد أتصور جمهورا محددا فى الصالة. وهذا سمح لى بمزيد من الحرية، بحيث استعرت من الرواية، وهى فن الكتابة الفردى وفن التأمل الفردى حينما أدرجتها فى سياق عملى المسرحى الجديد.

ومن قبل سعدالله، فطن توفيق الحكيم إلى أهمية توسيع نطاق المسرحية بالكتابة فى شكل فنى سماه: «المسرواية» أى العمل الذى يجمع بين المسرحية والرواية فى قالب واحد، وكتب فى هذا القالب مسرحيته اللافتة للنظر : «بنك القلق».

زاملنا عبدالقادر القط فى لجنة القراءة التابعة للمسرح القومى، وقدم آراءه الكثيرة السديدة فى عديد من المسرحيات التى خرجت إلى النور فى تلك الأيام. ترك الشعر ليفرغ لنقد الرواية والمسرحية والقصة، وكان من أوائل من التفتوا إلى أهمية الدراما الإذاعية، المسموعة والمرئية. وكتب أكثر من مرة متفحصا ومرشدا، وداعيا زملاءه النقاد إلى الالتفات إلى أهمية هذا الوافد الجديد على الساحة الأدبية والفنية والثقافية.

وقد كان عبدالقادر القط دائما قاموسى الشعرى، ألجأ إليه فى طلب تفسير، ما يغمض علىّ من آثار الشعر العربى ـ القديم أساسا، والحديث أحيانا، فأجد عنده الرأى المنير. اذكر فى هذا الصدد أننى كلفته شططا ـ دون أن اقصد ـ حين أرسلت له ورقة أثناء أحد اجتماعات المجلس الأعلى للثقافة للنظر فى توزيع جوائز المجلس ـ أرسلت إليه طالبا ـ فى خضم الاجتماع ـ أن يعلق على بيت شوقى:

ألقى رجائى إذا عـز المجير على

مفرج الهم فى الدارين «والكرب»

هكذا كتبت البيت.. واحتار الصديق العزيز فى أمر هذا البيت كما أوردته، وطلب إلىّ أن أمهله حتى يعود إلى مراجعه، ثم اتصل بى من بعد لينبهنى إلى أننى أخطأت فى كتابة البيت وأن صحيحه هو:

ألقى رجائى إذا عـز المجير على

مفرج الهم فى الدارين والغمم

وهو البيت الذى تغنيه أم كلثوم من قصيدة شوقى العظيمة.

بين أبرز ميزات عبدالقادر القط سماحة نفسه وخلقه الرضى، وهاتان الميزتان مكنتاه من أن يختط لنفسه طريقا وسطا بين اليمين واليسار فى السياسة والثقافة معا. لم يتعصب عبدالقادر القط لأى الاتجاهين واختار من كل منهما خير ما فيه، وبهذا جنب نفسه، ومساره الثقافى الكثير من المزالق. لم يعطل تطوره اعتقال أو تشريد أو عزل من المناصب، بل أتيحت له الفرصة ليتطور هذا التطور الهادئ الذى سلفت الإشارة إليه: من الشعر إلى النقد، إلى المسرح، إلى الدراما المسموعة والمرئية. وفى كل من هذه المراحل كان صوته مسموعا، ووجوده ملحوظا. وهو لهذا قد كسب حب اليمين واليسار معا، وساعده هذا على أن ينشىء الأسرة الصالحة. وقد شاهدته وسط أسرته على شاشة التليفزيون منذ سنوات، فأسعدنى أن تلتف حوله أسرته وتقر له بفضل التوجيه والعطف وحسن التصرف مع الأولاد، واتجاهه إلى اتخاذهم أصدقاء له بعد أن شبوا عن الطوق.

بعيدا عن العمل الثقافى والاكاديمى نشأت بينى وبين الناقد الكبير صداقة هادئة دافئة. كنا كثيرا ما نلتقى فى «كازينو الحمام» بالجيزة و «الكازينور» أيضا. وكنت أيامها اقتطع وقتا من عملى فى آداب عين شمس، وفى مؤسسة المسرح من بعد، لأترجم إلى العربية أطروحة الدكتوراه التى كتبتها بالإنجليزية، واستغرق الاستعداد لها وكتابتها عامين ونصف العام، بينما قطعت ست سنوات كاملة فى ترجمتها إلى العربية!

فى فترات الراحة كنا نلتقى، وينتهز الصديق العزيز فرصة انشغالى بالترجمة ليلتقط لى صورا بآلته

الفوتوغرافية وأظنها كانت إذ ذاك لاتزال جديدة فى يده. ولايزال عندى حتى الآن واحدة من هذه الصور.

وأحيانا كنا نلتقى فى مقهى عبدالحميد بالجيزة، الذى كان إذ ذاك صالونا أدبيا متميزا، يأتى إليه **رشدى صالح** و**زكريا الحجاوى**، و**محمود السعدنى**، و**فوزى البشبيشى** وأنا. ويحتدم النقاش حول موضوعات الأدب، وتعرض المجموعات القصصية على الحاضرين. كان **محمود السعدنى** قد أخرج لتوه أولى مجموعاته القصصية: «السماء السوداء». فى جانب من المقهى كان **عبدالقادر القط** يدخن النارجيلة فى استرخاء. وفى جانب مقابل كان يجلس **أنور المعداوى** فى عظمة، شعره مصفف ولامع. ويستفز المنظر الصديق **نعمان عاشور** فيقول: كأنما هما أسدا كوبرى قصر النيل. ويعلق زكريا الحجاوى على شعر **أنور المعداوى** اللامع فيقول: «خلاص من غدٍ أشترى حُقا كاملا من البريليانتين أضع محتوياته كاملة على شعرى»!، يقصد مادام أن الشعر اللامع هو الطريق المؤدى إلى العظمة!.



محمد زكى العشماوى



الدكتور عبد القادر القط ناقدًا

إن الذى تتلمذ على الدكتور **عبد القادر القط** أو الذى صاحبه وعاشره وزامله فى سنوات حياته الحافلة بالعطاء يعرف أنه ينتمى إلى حضارات متعددة. يحمل فى دمائه التقاليد العريقة ويواكب فى ذات الوقت فوران العصر الذى نعيشه ويتابع تمرده وجموحه وينتصر دائما للأصوات التى تعلو مطالبة بتطور العقل العربى وانعتاقه من الجمود والتراجع.

وهو حين يتطلع إلى مافى الحضارة الغربية من إيجابيات أو تحرر فى الفكر والعقل لايأخذ هذه الحضارة مأخذ النموذج وإنما يتطلع إلى الحضارة بمعناها المطلق. فأينما تكن حضارة القرن العشرين يجب أن نقصدها لنستوعب مافيها ونفهمها. غير أن ضمير الأمة ذلك الجوهر الذى يمثل عبقريتها وتميزها الكامنة أبدا فهو يراه المنهل الأخير الذى على المبدع والباحث أن يستقى منه ليكون لأى إنجاز حضارى معناه لأمته، وبالتالى للعالم.

فالتراث عنده أساسى وجوهرى وهو فى الأمة العربية يعود إلى أول مااكتشف الإنسان ذاته ومعرفته فى أولى الحضارات التاريخية إطلاقا، فالحضارات الإنسانية بدأت عندنا، واتخذت لنفسها مسارات كثيرة عبر الحضارات الأخرى، ونحن اليوم بعض من ورثتها.

وهذا منطلق أساسى فى فهم أستاذنا للتراث الذى منحه الكثير من جهده فى دراساته الجادة والرصينة التى اضافت للمكتبة العربية قيمة حية . وكذلك يتضمن فهم أستاذنا للتراث أنه يجده الشق الأهم فى تحقيق المستقبل .فالسيرورة الحضارية فى نظره هى سيرورة عربية استمرت على دفعات عبر خمسين قرنا من الزمان

أو أكثر ولذلك كان من الضرورى أن نؤمن باستمرارها باتجاه المستقبل.

وأستاذنا يؤمن، ونحن نؤمن معه، بأن الكثير من معرفة الإنسان اليوم هو الجزء الحى من تراثنا الحضارى والفكرى. وليس هناك تراث يموت ويندثر نهائيا. ففى تراث كل أمة دائما جذوة تبقى مشتعلة. وفى الفترات التى تستجد فيها ظروف تعيد للأمة وعيها تعود تلك الجذوة إلى فاعليتها. وهذه الجذوات التراثية هى التى تعطى حضارة هذا العصر الكثير من رؤيته وتوجهه. وكثيراً مانرى فى الفن الحديث فى العالم اليوم ماهو عودة إلى فنون قديمة، وإلى فنون الشرق الأوسط بصفة خاصة، فما أكثر مايمتلئ به الفن الحديث من صور التراث القديم وروحه.

والملمح الثانى البارز عند أستاذنا والذى يمثل جانبا مهماً ومؤثرا وفاعلاً فى حياتنا المعاصرة أنه علم من أعلام النقد الأدبى بما يبذل من جهود متصلة فى دراساته للشعر العربى الحديث وألوان التعبير الأدبى المختلفة من مسرح وقصة أو رواية يشارك بالرأى والحكم، تلجأ إليه المؤسسات الثقافية والعلمية فى مصر والعالم العربى للاسترشاد برأيه وتوجيهه، والاعتماد على أحكامه النقدية السديدة التى تحتكم إلى العقل وتتميز بالحيدة والإنصاف، وتنبع من خبرة طويلة ومعرفة متعددة ومتطورة، وطول مصاحبة للآثار الفنية على تنوعها واختلاف اتجاهاتها، يعينه فى كل ذلك ذوق أصيل، وثقافة متجددة.

ولعل من أهم الأسباب التى جعلت من أستاذنا الكبير ناقداً بارزًا أنه أولاً واسع المعرفة متعدد الثقافة وثانيا لأنه شاعر ومبدع، هذان النبعان كان لهما تأثير واضح فى تميز ناقدنا. ولسنا بحاجة إلى القول إن المثقفين والمبدعين هم الطليعة التى تقود المجتمع فى أمثل حالاته، أو تحركه من الداخل باتجاه النضارة والإيناع، لما يتميزون به من وعى لذات الأمة وقواها الفكرية، ورؤية لطاقة الخلق فى الأفراد داخل هذه الأمة.

أما الصلة بين الإبداع والنقد فهى ظاهرة واضحة فى آداب الغرب، وبرزت بشكل واضح فى أدبنا فى مرحلته الحديثة، غير أن قدامى النقاد فى الأدب العربى لم يكونوا من الشعراء. كما أننا لانعرف عن قدامى شعرائنا أنهم َخلَّفوا لنا نقدًا، وهذا أمر حرىٌ بالدراسة أما أدبنا المعاصر، فلكثرة مافيه من تجريب وبحث أسلوبى وإضافات فى وسائل التعبير لم تكن معهودة، أخذ يتصف بهذه الظاهرة الغربية، وأصبحنا نرى بين الشعراء والكتاب الروائيين من ينصرف إلى النقد انصرافًا جادًا. فكثير من شعرائنا وكتابنا المعاصرين يبدعون ويدافعون عن إبداعهم من ناحية أخرى، ومن هنا أصبحت حاجة المبدع إلى تبرير عمله فضيلة فكرية يتنفس بها الأدب اليوم. ومع ذلك فمازالت محاولات الخلق أهم من محاولات التقويم والاكتشاف والغربلة التى لايستطيعها إلا القلائل الذين يجعلون من النقد مايجب أن يكون دائما عن حق: عملية خلاَّقة.

من هؤلاء كثيرون فى الغرب فأعلام الإبداع فى الأدب الإنجليزى مثلاً هم من أعلام النقد **فشيكسبير** يعبر عن رأيه فى الفن، والشعر والمسرح فى «هاملت» ببراعة توازى براعته فى الشعر. **وفيليب سيدنى** صاحب «الدفاع عن الشعر» شاعر اليزابيثى مبرز، **والكسندر**

بوب من أعظم شعراء القرن الثامن عشر، ومازالت مقالته الشعرية فى «الدفاع عن الشعر» تدل على حصافة وعمق قد لايتوقعهما المرء من شاعر غنائى مثله. أما **كولردج** فكلنا يعرف كيف أثرت آراؤه النقدية فى الدراسات الأدبية حتى اليوم، وكيف جمع بين الشعر والنقد والفلسفة طيلة حياته. وقُلْ مثل ذلك فى **ماثيو ارنولد وإزرا باوند، وإليوت** بصفة خاصة. وفى الأدب الفرنسى أمثال مشابهة من **بودلير إلى چان بول سارتر** فى السنين المائة الأخيرة .

وليس من شك فى أن إبداع الأديب يعينه على نقد أعمال الآخرين بل إن مايتركه الأديب أو الفنان من آثاره الإبداعية تجعلنا نحن النقاد أكثر دنوا من حياته وتجاربه حتى من الجوانب الشخصية (الجوانية) حيث يضرب العمل الإبداعى بجذوره.. ولذا جرى الاهتمام فى القرون الثلاثة الأخيرة بما يتركه الأدباء والفنانون من رسائل أو مذكرات أو اعترافات أو سيرة ذاتية. وحين اشتد الاهتمام، منذ الحركة الرومانسية، بتحليل بواطن ورموز العمل الإبداعى، واكتشاف مدلولاته الأعمق فيه، اشتد الاهتمام بخصوصيات العقل الذى أنتجه، والبحث عن الصفات الخفية الموحية بين الذات والموضوع.

وعلى الرغم من أننا نرى نوعًا من رَدِّ الفعل منذ منتصف هذا القرن يتمثل فى هذا الانعطاف الحاد نحو معالجة العمل الفنى بصفته شيئًا قائمًا بذاته، مستقلاً عن صاحبه، يُطالَب الناقد باستغواره على أنه شيء َقدْ متكامل، نقول، على الرغم من كل ذلك، فقد بقيت الرسائل أو المذكرات أو الأعمال النقدية أو السير الذاتية، قد بقيت إلى الآن إضاءة للعمل الإبداعى، قد يُطلب للاستعانة به، وقد يُطلبُ أحيانًا لذاته، أو لقيمته الإبداعية الأصيلة فيه.

ومنهج أستاذنا يجمع بين الإبداع والنقد كما يجمع بين الاستعانة بكل مامن شأنه أن يُعين من فهم النص من الخارج، وكل ما هو داخلى مكنون «فى أعماق النص من خفايا وأسرار. ظهر هذا المنهج واضحًا فى دراسة ناقدنا الكبير للشعر وللمسرح أو الرواية. وهو مايمكن أن يطلق عليه نقد النص المعاصر.

ولناقدنا فى تناوله للنص الشعرى أسلوبه فى النفاذ إلى مايمكنه من إدراك الأسرار التعبيرية والفنية من ناحية، وإدراك أعماق النفس البشرية من ناحية أخرى غير أن نقد الشعر يبقى ضمن تجربتنا الحضارية الجديدة صوتا ُأحاديا - وهو صوّت له خطورته الكبرى غير أنه مع ذلك لايحقق الشعور بالكلية الشمولية، أو الشعور بالتعددية التى ُتمثل صورة التجربة العربية اليوم ومايلازمها من رؤى، فالشعر قادر على تصوير بعض هذه الرؤى إيحائيا ورمزيا غير أنه يختلف عما تستطيع الرواية أو المسرحية أن تصوره تحليليا وموضوعيا.

ونحن على أية حال بحاجة إلى الجمع بين الطاقة الرمزية الإيحائية التى تيسرها القدرة الشعرية، وبين الطاقة التصويرية التحليلية والنقدية التى تُيسرها لنا قدرُتنا القصصية والمسرحية.

ومهما يكن من شيء فإن كل إبداع فى النهاية يجب أن تكمن فيه طاقة المبدع على النفاذ فى خفايا المجتمع، كما فى خفايا النفس البشرية للتمكن من إبرازها إلى النور وتقويمها ونقدها. والصلة بين النقد المسرحى أو

الروائى وبين النقد الأدبى أمر وارد بل هو مُحتّم أحيانا، غير أن الفرق هو أننا فى الرواية أو المسرحية نعرض لفاعليات إلى إنسانية بما فيها من شهوات ومطامح وصراعات وتناقضات، فى حين أننا فى النقد الأدبى نُسلِّط مجهرنا على فاعليات فكرية وتصويرية ولغوية - لعلها هى أيضا ملأى بمثل مايملأ الذات العربية.

هذا ما يعنيه أستاذنا الناقد الكبير، ويمارسه دائما فى نقده للنص الشعرى، والنص الروائى أو المسرحى بصفة خاصة.

والجدير بالذكر فى هذا المجال أن نشير إلى بعض المذاهب أو المناهج النقدية التى ظهرت فى آداب العالم وفى آدابنا فى النصف الثانى من القرن العشرين حتى نقف على موقف ناقدنا الكبير من هذه المدارس. نرجع غالبية هذه المناهج إلى القرن الماضى ومابعد نهايات الحرب العالمية الأولى، وأخذت الواحدة بشكل ماتصب فى الأخرى. ولم يكن لهذه المناهج تسمياتها عندما نشأت غير أنها وُجِدت فيما بعد مَنْ يطلق عليها اسم النقد التاريخى والنقد السيكلوجى بشقيه الفرويدى واليونجى، والنقد الأسطورى، والنقد الأيديولوجى، والنقد الجديد الذى يستعين بالأسطورة والرمز وذلك قبل أن تتوالى بعد ذلك مدارس النقد الفيلولوجى. والسيميولوجى، والإسلوبية والبنيوية، والتفكيكية، ومابعد البنيوية، وهناك تسميات أخرى لاأذكرها.

وربما كان لهذه التسميات مبرراتها فى عصر شديد الميل إلى التصنيف العلمى لأن مثل هذه المسميات تحاول فى كل مرة أن تلقى ضوءًا كاشفا على ناحية ما من نواحى الإبداع الذى يتراءى لنا أحيانا كجبل يغرينا بتسلقه، وما أكثر حناياه وقلاعه وكهوفه وأسراره، ولاينتهى سحره، ولذلك كثرت الوسائل للاقتراب منه. هذا عدا مأيُسمى بالنقد الانطباعى أو التأثرى ولعل هذا الأخير ان يكون أسخف هذه المناهج جميعها لأنه المنهج الذى يلجأ إليه البعض كلما عجزوا عن الكتابة النقدية الحقة، فقد يؤدى الانطباع بصاحبه إلى إبداء الاستحسان والاستهجان متأثرا بانفعالاته المباشرة دون أن يأخذ نفسه بالدراسة التحليلية. ذلك أن أهم مافى النقد هو ضبط الأحكام وإيراد الأدلة والشواهد، واستخلاص الجزئيات والرموز والكوامن التى يحويها النص، والربط فيما بينها جميعا لبناء موقف ذهنى معين، يعتمد معارف سابقة منُّوعة، كثيرة الجذور والفروع.

أضف إلى هذا مأيسمى بالكتابة الانطباعية الكثيرة الرواج، والتى تشغل حيِّزا فى صفحات الصحف والمجلات، فهذه كثيرًا ماتتحرك ضمن مساحات الكتابة الانطباعية.. وهذا ربما كان أمرًا له مُسوِّغاته فى حياتنا الصحفية أو اليومية أما فى دراسة العمل الفنى أو الشخصية الأدبية أو الفكرية فتبقى كلمة انطباعى لا معنى لها.

وإذا تركنا هذا المنهج الانطباعى إلى غيره من المناهج التى ذكرنا، وإذا تعمقنا البحث فى كل هذه المناهج النقدية المختلفة فسنرى أن جميعها قد يصلح أدوات فى يد الناقد، سواء منها التاريخى والنفسى والجمالى والفقهى.. إلخ، وليس فى هذه المناهج النقدية المختلفة إلا خطر واحد، ليس هناك ماهو أشد منه فى إفساد النقد وإضعافه، وهو أن ينقل مذهب من هذه المذاهب النقدية الاهتمام من الأثر الفنى إلى شىء غيره، فبقدر ما لهذه

المذاهب النقدية من فائدة أو قيمة أحيانا بقدر ما لها خطورة: فلم يسلم مذهب من هذه المذاهب من التعصب أو التحيز أو الاهتمام لمدرسته فتكون النتيجة أن ينصرف الناقد عن الأثر الفني نفسه إلى أشياء هي على هامش النقد وليست في صميمه. فكما أن أصحاب المنهج التاريخي كثيرًا ما يتجهون بنا نحو البيئة والعصر وحياة الشاعر والمدرسة التي نشأ بها، ويحاولون أن يقنعوا تلاميذهم بقراءة تراجم الحياة وتاريخ السياسة، وكذلك النقد السيكلوجي فبدلاً من أن يوجه اهتمامي للقصيدة نفسها يحاول إبعادي عنها بدراسة الشاعر نفسه والمؤثرات النفسية التي خلقت منه هذه الشخصية أو تلك. والتي جعلته يسلك هذا السلوك أو ذاك..

وهكذا لو انك تنَقّلت بين هذه المناهج فستجد نفسك إذا لم تكن واعيا بموقع قلمك فستنزلق إلى هاوية يصعب الخروج منها، فلا فائدة من هذه المناهج إذا قُصدت لذاتها أو حين ينحرف من يستعملها عن الهدف أو القصد، بل قد يصاب النقد الناتج عنها بخيبة أمل كبيرة، ويصبح النقد عندئذ عديم القيمة، أما إذا استطاع الناقد أن يستفيد بالقدر الذي يحتمه عليه النص من هذا المنهج أو ذاك فربما استطاع ذلك أن يضفي على نقد الناقد روحًا وحيوية، بل موضوعية أيضًا، هذا إذا استطاع الناقد أن يحافظ على النسبة المعقولة من الاستفادة من أحد هذه المناهج أو بعضها.

أما موطن الخطر من المناهج الأكثر حداثة ونعني بها المنهج البنيوي والتفكيكي فهو ما قد يبدو من محاولات ملحة تريد أن تجعل من العمل الفني عملية (علمية) تخضع في خلقها وتذوقها وتفهمها لقياسات يمكن حصرها وتطبيقها في كل الظروف.

فنحن، وإن بات في إمكاننا اليوم أن نجوب بصواريخنا الفضاء الأوسع، لانزال من أمر النفس البشرية في متاهات أوسع من متاهات الفضاء. وماأظن أن تقديراتنا للفن سوف تخضع يومًا ما لقياسات علمية وسيبقى الإبداع مابقي الإنسان عملاً فرديًا لا ينقاد إلى التصنيف العلمي، لأنه الفن ببساطة هو الاختلاف وهو التباين وهو التفرد.

وإذا أهملت الأبعاد الفنية والفكرية والإنسانية من النص فإنها تظل خارج حدود النقد الأدبي بمفهومه الحقيقي. لأنها إذا بقي العمل الفني أنساقًا وقوالب وبُنىً فلن يصبح عملاً أدبيا أو فنيا.

فالذي جعل من العمل الأدبي شعرًا أو أدبًا طريقة تبتدعها الذات للانعتاق والتحرر من هيمنة اية سلطة خارجية تقليدية أو أيديولوجية، تهُز اركان اللغة السكونية أو المألوفة لتبتدِع لغة تقوّض المألوف والمختزن في الحافظة والذاكرة، ولتطالعنا وتفاجئنا بالجديد غير المألوف، وبالمبتكر الحّي.

وأستاذنا الجليل على وعي كامل بجميع هذه المدارس والاتجاهات ولكنه مع ذلك يحذرنا من الخطر الحقيقي الذي أشرت إليه آنفا وهو أن نواجه بهذا السيل الدافق من الفكر النقدي المتشعب الاتجاهات دون أن نوفر له من وسائل المعرفة الحقة مايوضح أمامنا الرؤية ويجعل سبيلنا للنظر، والفهم، الحكيم سليمًا مأمون العواقب.

ولن يتم لنا مانريد إلا بالدراسة الجادة العميقة التي لايدفعنا فيها الحماس لمذهب أو مبدأ أو نظرية جديدة إلى إغفال النظرة الموضوعية الشاملة التي تفسح صدرها لكل المعارف على ألاّ تستعبدها هذه المعارف.

أما دخول أستاذنا إلى الفنون الأدبية الحديثة على تنوعها واختلافها من شعر ومسرح ورواية ونقد لا يأتى تلقائيا فقط أو عشوائيا ولو كان الأمر كذلك لما استطاع أن يكون بهذا التنوع فى مجالاته. والتنوع فى المجالات لايعنى التضارب أو التناقض. فالالتصاق بالواقع فى الفن القصصى لايناقض الماوراء فى الشعر، أو المنهجية الدقيقة فى النقد. فلأستاذنا مقترب منها جميعاً جعلها تترافد وتنسجم. إنه التنويع المتباين ضمن الشخصية الفكرية الواحدة التى يبقى لها دائما فهمها الشخصى لهذه الفنون ومتطلباتها.

واستطيع أن أوجز مذهب أستاذنا النقدى فى أسس مهمة يراها خطوات جوهرية فى نقد النص وفهمه والحكم عليه:

وأول مايؤكد عليه ناقدنا فى الموقف النقدى هو ضرورة التغلغل إلى أعماق الأعمال الفنية مع الاستعانة بشتى أنواع المعرفة التى تربط بين القديم والجديد، بين الرمز والإدراك، بين التقرير والإيحاء، بين التقليد الحضارى والانطلاق.

أما المبدأ الثانى المهم فهو ألا ننسى أبدًا ضرورة عدم فرض أى قوانين فولاذية ثابتة على العمل الفنى وأنه يجب ألا ننسى كذلك أن كل عمل فنى جديد - إذا كان ذا قيمة - إنما يحمل قوانين نقده فى طياته. فكل أرض جديدة تتطلب تجدد الحيلة فى كشفها حسب تضاريسها هى. وأى نقد يقوم على «الشعارات» أو المقاييس السابقة أو المفروضة الصادرة عن فئة ما ليس فى الحقيقة نقدا أدبيا - بل هو إن قريبا أو بعيدا لن يؤدى إلاَّ إلى الفشل. كما تستطيع أن تستشعر مسؤلية ثالثة فى نقد ناقدنا الكبير؛ وهى أنه حريص أن يجعل العمل الذى ينقده ذا مغزى لعصره. ويقيننا أن هذا المغزى لن يكون فى الأغلب إلا إنسانيا مرتبطا بالتجربة البشرية، مطهرًا للنفس، أو مؤزما لها ثم فارجا عنها الأزمة. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى قد يكون فى هذا المغزى دلالة على الاستجابة المُدهشة الفعالة للحياة، حتى ولو كانت استجابة التشاؤم التى تجعل من المأساة صورة للحياة.

والنقطة الأخيرة فى مبادئ منهج ناقدنا الكبير أن يكون الناقد المعاصر على قدر من الثقافة يؤهله لفهم العمل فهما كاملاً، يشمل ما قد يلجأ إليه المبدع أو الكاتب من أجزاء الأساطير أو الإشارات التاريخية أو الأحداث أو الأعلام أو نواحى المعرفة المختلفة التى قد يتضمنها النص الأدبى.

بقيت كلمة أخيرةٍ عن أسلوب ناقدنا الكبير وروحه فأسلوبه أسلوب المحًدث اللبق، يمتلك عليك انتباهك ومشاعرك، وأنتَ إذْ تفتش عن السر فى ذلك فستجدُه مرّةً فى روحه العذبة ولغته المحبوكة ومع ذلك فهى أنعم من الحرير. ومرة أخرى فى اللفتات الفجائية يلتفتها إلى هنا وهنالك.

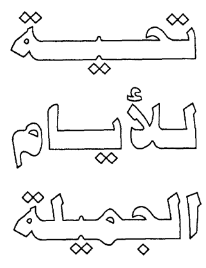
ومرة ثالثة فى الخفة الرفيقة التى يقودك بها من باب إلى باب. ومن مشهد إلى مشهد.

ومرّة رابعة فى ملاحظاته العفوية التى تجعل الفكر ينتفض والقلب يضاعف نبضه من غير أن ترهق الفكر وتعصر القلب أم تُرى كل ذلك لتواضع العالم الواثق وسخاء الثرى الذى لايخشى على ثروته النفاد .

تحيّة لأستاذنا العظيم، وعظمته ليست فى حاجة إلى شهادتنا - نحن أصدقاه وتلاميذه ولكننا فى حاجة إلى تأدية الشهادة لعلنا نتجمل بجمال تلك العظمة، وبمجدها نتمجًد.

عبدالله خيرت





عرفت أستاذنا الجليل **عبد القادر القط** عن قرب فى أوائل السبعينيات، حين رشحنى الشاعر الكبير صلاح عبدالصبور للعمل معه فى مجلة «المجلة»، لكنى كنت أعرفه قبل ذلك معرفة جيدة من خلال ديوانه البديع «ذكريات شباب» الذى كانت قصائده الرومانسية توافق هوانا ونحن نعيش فى قرانا المظلمة لا نستطيع أن نفعل شيئا غير الاستغراق فى الأحلام التى لا أمل فى تحقيقها، وعرفته أيضا من خلال كتبه الأخرى وخاصة كتاب «فى الأدب المصرى المعاصر» الذى عرّضه - كما عرفت فيما بعد - لكثير من المتاعب وأثار عليه عاصفة من الهجوم الشرس المنظم؛ لمجرد أنه تناول بالنقد الموضوعى العف - كدأبه دائما - بعض الكتب، ولكن لما كان أصحاب هذه الكتب من الذين يتجنب النقاد إغضابهم أو حتى لفت نظرهم إلى بعض الأخطاء الهينة - وذلك مستمر للأسف حتى اليوم - إيثاراً للسلامة، بسبب مناصبهم المتعددة وإمساكهم بكل الخيوط التى تحرك الحياة الثقافية وقدرتهم على الإعطاء والمنع، فقد تتابعت موجات الهجوم على الدكتور القط، خاصة حين كان يأخذ على بعض الصحفيين المتسرِّعين تناولهم قضايا الأدب والفن - وهى بطبيعتها قضايا جادة - ببساطة مخلة أو عدم فهم، أو يدخل طرفاً فى معركة الشعر الحديث التى اشتعلت فى الستيات، ويقف كما هو متوقع من رجل مستنير واسع الأفق مثله مع التجديد والتغير، أوْ حتى حين كان يلاحظ بحزن شيوع الغلظة والفجاجة والبذاءة فى كثير من لقطات المسلسلات التليفزيونية الهابطة.

وكان هذا الهجوم يتحول من الجدإلى الهزل ويأخذ شكلا سوقيا مبتذلاً، وأذكر انني رأيت في أحدى المجلات الأسبوعية رسماً كاريكاتيريا يدور فيه بين صديقين من رواد المقاهي الشعبية هذا الحوار:

« ـ أما الدكتور القط شتم (....) شتيمة

ـ قال له إيه؟

ـ ياه.. قال له: يا مستبطن يا مستغلق.. يا قليل الذاتية المنعدمة في اللازمان الواعي.. »

وهذا بالطبع افتراء عظيم؛ فالرجل اشد الناس كراهية للغموض الأجوف والكلمات التي لا معنى لها كما سنرى.

وقد عانى الدكتور القط كثيراً بسبب مواقفه الصلبة الواضحة، ولسنوات طويلة لم يكن يُدعى إلي مهرجانات أدبية أو مؤتمرات ـ وما كان اكثرها ـ وحيل بينه وبين مناصب رفيعة يؤهله لها علمه وخلقه واحترامه لنفسه وللآخرين، وتأخر تكريم الدولة له كثيراً.. فكأنه الرجل الذي نظر إلى الطغرائي حين قال:

تقدمتني اناس كان خطوهمُ

من دون خطوي، لو امشي على مَهَل

وعرفت الرجل أيضا ـ قبل أن أعمل معه بفترة طويلة ـ عبر أثير البرنامج الثاني الذي كان يصلنا في القرية متقطعاً خافتاً، ويكشف رغم ذلك عما تموج به القاهرة من حركة ثقافية نشيطة، وكنا في أيام الشباب بأحلامها المجنحة وبطموحها الذي لا يعرف حدوداً، فكان من الطبيعي أن نصغي إلى هذا الصوت الذي يختلف مع السائد والمألوف ويتحمس للجديد، ومن خلال هذا الصوت الصادق انحزنا إلى الشعراء والقصاصين الجدد الذين اصبحوا نجوماً كما تنبأ لهم.

فلما عملت معه في مجلة «المجلة» تنفست الصعداء ـ كما يقولون بلغة المجاز ـ بعد أن توقفت عن الركض.. وقلت لنفسي أخيرا:

فالقت عصاها واستقر بها النوى

كما قرَّ عنيا بالإياب المسافر

فقد كنت قادماً من مؤسسة التاليف التي كانت تسمى قبل ذلك دار الكاتب العربي، وهذه كانت ثلاث مؤسسات ادمجت في بعضها، وخلال فترة لا تزيد عن سنتين انتقلنا من شارع الصحافة إلى ٢٦ يوليو إلى شارع سوق التوفيقية حيث اقيمت لنا قواطع بشعة من الخشب الحبيبي، إلى الساحل في روض الفرج.. وإلى الآن لا اعرف ماذا كان الهدف من هذه التنقلات والتغيرات.

وفي أثناء عملي مع الدكتور القط في مجلة «المجلة» وقع حادث صغير ولكنه كان بالنسبة لي بالغ الدلالة؛ إذ كشف لي جانبا آخر مهما من شخصية الرجل. كان قد كُلف بترجمة مسرحية «هاملت» الشهيرة لتصدر في سلسلة مسرحيات عالمية من الكويت، وكان يشرف عليها

الدكتور **محمد اسماعيل موافى** رحمه الله، كما كان يشرف من قبل على سلسلة بالاسم نفسه فى القاهرة، كان أستاذا فاضلاً مجاملاً خافت الصوت، ولكني كنت الاحظ وأتعجب - وعذراً لقطع السياق - أنه يوعز للصديق حسين اللبودى رحمه الله، سكرتير التحرير، أن يقترح على المترجم كتابة شكر فى أول المسرحية للذين يسرُّوا له نشرها.. وبالطبع كان اسم الدكتور **موافى** المشرف يأتى أولاً.. المهم أن الكتور القط ترجم المسرحية كما طلب منه، فلما صدرت وأرسلت له نسخ الهدايا فوجئ بأن اسم الدكتور **موافى** كتب على الغلاف كمراجع، وقلت له: مهوناً الأمر: إن ذلك هو المتَّبع وهو فى حالته شيء شكلى لأن المراجع يحصل على مكافأة مثل المترجم، ولا شك أن الدكتور **موافى** يعرفه جيداً.. وفى اليوم التالى فوجئت أنا هذا المرة بأنه جاء مبكراً إلى المجلة ومعه نسخة من المسرحية وأخذ يقرأ لى والألم يعتصره التغيرات التى أحدثها الدكتور **موافى** فى النص، ثم قال إنه كتب موضوعاً يرد به على صديقه المراجع، وإن هذا وإن كان لا يجوز أن ينشر فى مجلة يراس تحريرها - لم يكن الفاكس قد عرف فى تلك الايام وإلا كان استخدمه واستراح - ولكنه سيفعل ذلك هذه المرة فقط، واعتزل فى غرفة وحده وظل يراجع ويتعذب لمدة ساعات، وحين قرأت الموضوع فوجئت للمرة الثانية؛ فلم يكن يتحدث عن نفسه وإنما عن الترجمه ومدى الحرية المسموح بها للمترجم، وكان الاستشهاد بجمل وكلمات فى المسرحية يأتى فى سياق الموضوع.. ولا أتذكر الآن - بسبب وهن الذاكرة وتقلب الأيام فضلا عن أن العدد ليس قريبا من يدى - إلا هذه الجملة التى ترجمها الدكتور القط هكذا:

« - يا راعى الكنيسة يا فظ»

فجعلها الدكتور موافى هكذا:

«يا راعى الكنيسة يا قحف»

وبعد فترة - كما يحدث عادة - نسينا الموضوع.. ولكنى بين فترة بعيدة وأخرى كنت أسمع الدكتور القط يقول مندهشاً:

«بقى شكسبير هيقول يا قحف؟»

وحين عدت للعمل معه فى مجلة «ابداع» بطلب منه - هل أذكر القارئ أن المجلات توقفت عن الصدور بقرار من الدكتور الشنيطى رحمه الله بحجة انها تخسر عام ١٩٧١ أو نحو ذلك؟ - كانت الأمور قد تغيرت وخاصة أمور الشعر الذى يحبه الدكتور القط وخاض من أجله أشرس المعارك وتنبأ بمستقبله المضيء وراهن على استمراره وتطوره.. كانت قد شاعت فى كثير ممَّا يكتبه الشباب كلمات وتراكيب واشتقاقات، تبدو معها كلمة «قحف» كلمة مهذبة رقيقة.. كنت تقرأ فى الشعر مثلا: «أضاجعنى - أكتبنى - اقلتنى: نطٌ - أو نططت - بص شاف..» وهكذا.. فكان وجه الدكتور القط يتقلص من الألم.. ويبدو كفارس خسر معركته الكبرى، وبعض هؤلاء كان يأتى، مُدلاً بجملة النفرى الشهيرة «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة» فيقول له الدكتور القط بلغة عامية بليغة يختلط فيها الألم بخيبة الأمل بالسخرية:

«كان يوم أسود اليوم اللى عرفتوا فيه النفرى..»

وبعضهم كان يأتى وفى يده صفحة واحدة يسميها «سيمفونية الموت والرماد والقهر» ويضع لها هذه العناوين: مدخل - الحركة الخامسة - الحركة الثانية، الحركة الأولى، تحت كل عنوان سطر واحد.. وهكذا

وكنا نجلس فى ساعات الصباح الأولى لنقرأ الخطابات التى ترد إلى المجلة، ولكن عبثا.. فيتساءل الرجل يائسا:

- خلاص؟ مفيش شعر؟ كل هذه الخطابات وليست هناك قصيدة أو قصة تبشر بخير؟ نحن الذين نظر إلينا أبو تمام حين قال:

ولقد نكون ولا كريم ننالـه

حتى نخوض إليه ألف لئيم

ولابد أن أذكر هنا واحدا من مواقفه الصلبة التى لا تنسى؛ ففى أثناء حرب الخليج الأخيرة تبارى كثير من الكتاب والشعراء للكتابة ضد العراق فكان الدكتور القط يعتذر لهم بلباقة بأننا لا شأن لنا بالسياسة، إلى أن جاء أحد الشعراء الكبار سنًا حاملا معه موضوعاً يزيد عن عشرين صفحة - وكنا نظن أنه كتب قصيدة - يسب فيه العراق وأهله ورئيسه سباً شديداً.. فقال له الدكتور القط:

- انت مش كنت فى العراق.. ووقعدت هناك ١٥ سنة؟ لو كانوا زى ما بتقول إيه اللى قعدك؟ وبعدين يا أخي انت كتبت فيهم قصائد مدح هناك مش كده؟

وأرتج على ذلك الشاعر.. أو بمعنى ادق «ورد عليه مالم يكن فى الحسبان» كما يقول الجاحظ

لقد حاولت أن أتناول بعض جوانب شخصية الدكتور القط ومواقفه من خلال معرفتي الوثيقة به.. ولكن هناك جوانب أخرى يستطيع أن يتحدث عنها من اهم أكثر من معرفة به منى وما اكثرهم.

وأخيراً.. فعلى مدى عشر سنوات عملت فيها مع الدكتور القط لا أذكر أننى سمعت منه كلمة يوجه لى فيها اللوم أو يراجعنى فى شىء، بل على العكس كان إذا جاء إلى المجلة ضيف جديد يحرص على أن يبدأ فيعرفه بى وبطبيعة عملى، وكان أثناء ذلك يصفنى بصفات لا أستحقها، وأعتز بأنه فى آخر موضوع كتبه فى «إبداع» قبل أن يتركها أصر على على أن يذكرنى بالخير.. وبعد ذلك - ولم أكن موجودا فى القاهرة - كنت أقرأ فى المقابلات التى تجرى معه فى الصحف العربية تقديره للعمل الذى كنت أقوم به معه.

سقى الله تلك الأيام الجميلة.. وأسبغ على أستاذنا الجليل مزيداً من الصحة والعافية، ومتعه بطول العمر.

فاروق شوشة



الدكتور عبدالقادر القط

واكتمال الوجهين: النقدى والإبداعى

ينفرد الناقد الكبير الدكتور عبدالقادر القط بين جيله من النقاد الكبار، وأيضًا بين الأجيال التالية من النقاد، بأنه أكثرهم اتصالاً بطبيعة الفن الشعرى، اتصالاً يكشف عن الخبرة الأدبية الواسعة، والقدرة الفائقة على التذوق، والحرص على عدم الخوض فيما يبعده كثيرًا عن طبيعة النص الشعرى، وهو ما أوقع عددًا غير قليل من النقاد فى أوهام الإيديولوجيا والنظرية الاجتماعية للأدب والمؤثرات السياسية والاقتصادية، واستنطاق التاريخ أو علم النفس، حتى إذا ما اقتربوا من النص الشعرى ذاته، تقطعت أنفاسهم، ولم يتعاملوا معه بالأداة التى تتطلبها طبيعته وهى اللغة. لا نستثنى من هذا الحكم سوى الناقد الكبير الدكتور محمد مندور، الذى تمثل كتاباته النقدية عامّة - وعن الشعر خاصّة - جهدًا تأسيسيًا رائدًا يجعل منه الحركة التالية فى منظومة النقد العربى الحديث اتساع أفق وشمول رؤية وإنسانية تناول وموضوعية منهج، بعد صائغ الحلقة الأولى فى هذه المنظومة: طه حسين.

وثمة خطوط جامعة وخطوط فاصلة بين الناقدين الكبيرين الدكتور محمد مندور والدكتور عبدالقادر القط. كلاهما يمتلك الرؤية المستقبلية والحسّ الصادق إزاء تقدم الظاهرة الإبداعية وتطورها، وانفتاحها على آفاق أرحب وأشمل. من هنا كان حماسهما وتأييدهما لحركة الشعر الجديد، وجهدهما الدائب للتقديم والتفسير والتأصيل وربط هذه الحلقة التجديدية - فى سياق تطور الشعر العربى - بالحلقات السابقة عليها والممهدة لها، خاصةً أن كلاً من الناقدين الكبيرين يتكئ على ثقافة عربية راسخة، ووعى عميق بالجهود النقدية العربية التى صاحبت القصيدة العربية من بدايتها. ولقد كان وقوف

هذين الناقدين الكبيرين - بما لهما من كلمة مسموعة - إلى جانب حركة الشعر الجديد أو الشعر الحر أو شعر التفعيلة، أثره الواضح فى دعم موجاتها الأولى، وتهيئة الذائقة الأدبية لهذا النموذج الشعرى الجديد.

من بين هذه الخطوط الجامعة - أيضًا - بين الناقدين الكبيرين: مندور والقط، امتلاكهما لقدر كبير من معطيات الثقافة الأجنبية، ومتابعتهما الواعية للعديد من صيحات التطور والتجديد فى آفاق هذه الثقافة، ومحاولتهما الإفادة - جهد الطاقة - من هذا الفكر الغربى الذى كان مدخله الفرنسية المتكئة على ثقافة يونانية كلاسيكية عند الدكتور مندور والإنجليزية المستوعبة للثقافة الكلاسيكية عند الدكتور القط، والتقى جهدهما - فى مطالع الخمسينيات - عند العمل النقدى الجاد من أجل مراجعة المفاهيم السائدة، والتمرد على الصيغ البلاغية الجامدة، ومحاولات نفخ الروح فيما لا جدوى منه، والتعامل مع النص الشعرى بروح جديدة تمثلت العديد من الثقافات، وفى مقدمتها الثقافة العربية والإبداع الشعرى العربى، ولقد ظلت هذه الروح الجديدة سمة لجهد الناقدين الكبيرين، حتى عندما كانا يختلفان من حيث المصطلحات أو المسميات، فيؤثر الدكتور مندور مصطلح الشعر المهموس ويميل الدكتور القط إلى مصطلح الاتجاه الوجدانى فى الشعر - بديلاً عن التسمية بالرومانسى - إلا أن الرافدين الكبيرين ظلا يصبان معًا - بجهدهما المشترك - فى المجرى الرئيسى للنقد الحديث.

أما الخط الفاصل بين الناقدين الكبيرين فقد نتج عن انغماس الدكتور محمد مندور فى الحركة الوطنية وقيامه بدور إيجابى فيها، من خلال الطليعة الوفدية تارة والقوى التقدمية تارةً أخرى. وبقدر ما جرّ عليه هذا الموقف الوطنى الطليعى من آثار وجراح عميقة - فى الجسد والروح معًا - إلا أنه ظل مخلصًا لفكرة الأدب من أجل الحياة، ومن أجل المجتمع، والالتزام فى الأدب، ولم تكن معركته الضارية هو ورفاقه من جانب والدكتور رشاد رشدى وتلاميذه فى الجانب الآخر إلا تأكيدًا لهذا الموقف الذى يرى أن للأدب رسالة نحو الإنسان والمجتمع والحياة. ومن خلال هذه المعركة - ونتيجة لها - أصبح الدكتور مندور علمًا بين أساتذة النقد الإيديولوجى. لكنه ظل - بحكم الخبرة والثقافة والذوق الرفيع - مخلصًا للجمع بين المدخل الإيديولوجى فى النقد والتعامل مع النص الأدبى باعتباره نصًا لغويًا جماليًا فى الوقت نفسه.

عند هذه النقطة الفاصلة يفترق الناقدان الكبيران. بالرغم من أن الدكتور القط كان أقرب - من حيث المزاج والوعى - إلى الفريق الذى يتزعمه الدكتور مندور، لكنه لم يخض فيما خاضوا فيه، وكان نقده، كما كان شعره من قبل - الذى جمعه فى ديوانه الوحيد ذكريات شباب - دالاً على تلك النزعة الإنسانية العميقة التى تنفعل بالحياة - فى معناها العام - منشغلة بأمر المستقبل، متذبذبة بين اليأس والرجاء وبين التفاؤل والتشاؤم، فى صورة تلقائية وجدانية لا تتجه بالأدب دفعة واحدة إلى الواقعية الصريحة.

وفى المقدمة الضافية التى كتبها الدكتور القط لديوانه «ذكريات شباب» يوضح أبعاد هذا الموقف الذى يعكس طبيعته الشعرية: «فعلى الشاعر دائمًا أن ينمى شخصيته ويروض إحساسه الذاتى على إدراك الحياة من حوله

بطريقته التى تميزه عن غيره من الشعراء، وتضفى على شعره أصالة لا غنى عنها لكل فن كبير. ولن يتأتى له ذلك إلا إذا تدرج من التجربة الذاتية إلى التجارب العامة، وحرص - حتى فى تصويره للموضوعات التى لا تتصل بنفسه اتصالاً مباشراً - على أن يلونها بلونه الخاص الذى يدل على كيان إنسانى مستقل. ولست اعنى بذلك أن يتعمد الشاعر مخالفة الآخرين فى معتقداتهم وعواطفهم، ولكنى اريد له أن ينتهى إلى ما يؤمن به من آراء من خلال اقتناعه الشخصى، لا انسياقاً وراء ما قد يشيع فى بيئته من مذاهب اجتماعية أو فنية.ولا شك أنه إذا كان شاعراً ذا بصيرة صادقة ووعى اجتماعى سيتفق فى نظرته مع كثير غيره من أحرار الشعراء ولكنه مع ذلك سيتناول موضوعاته من زوايا ووجهات نظر خاصة به، فلا يجىء شعره مجرد شعارات مذهبية أو ترديداً لقوالب فنية متبذلة».

ولا يفوت الناقد الكبير أن يحذر مما يراه ضاراً بالشعر الجديد ومفسدا له - وهو تحذير يجىء فى وقت مبكر جداً - فقد كتبت هذه المقدمة فى ديسمبر ١٩٥٨ - عندما يقول: ومن الملحوظ أن معظم الشعر الجديد لا يحرص كثيراً على هذا الجانب الذاتى، بل يظن أصحابه أن عليهم جميعاً واجباً محتوماً أن يعبروا عن كل مناسبة سياسية أو اجتماعية تعرض فى مجتمعهم ولو كانت بعيدة عن اهتمام بعضهم أو مستعصية على اتجاهاتهم الفنية».

ولم يكن الدكتور القط وقتها بعيداً عما بدا يراه من حماس جماعة النقد الإيديولوجى للنماذج الأولى من حركة الشعر الجديد فى مصر خاصة بالنسبة لقصيدتى «من أب مصرى إلى الرئيس ترومان» لعبدالرحمن الشرقاوى و«شنق زهران» لصلاح عبدالصبور، وتأثير هذا الحماس على شعراء هذه الحركة ومحاولة بعضهم تقليد هذا الاتجاه ومسايرته.

وفى هذه المقدمة الضافية التى كتبها الدكتور القط لديوانه «ذكريات شباب» يبدو دفاعه عن الاحتفاظ بشىء من الرومانسية - التى سيسميها بعد ذلك بالاتجاه الوجدانى - تعبيراً صادقًا عن جانب مهم من نفوس المبدعين والمتذوقين معًا. فلابد للأدب أن يكون مزيجًا من الرومانسية التى تمثل هذا السخط المبهم والقلق الغامض، والواقعية التى تعبر عن الوعى الذى يلتمع فى نفس الأديب، ولكنه لا يتيح له رؤية واضحة للمستقبل، لأنه لا يستطيع كما قلنا أن يدرك إدراكًا تامًا عالمًا لم يولد بعد، أو ينسلخ انسلاخًا تامًا عن القيم التى نشأ عليها ولا يزال يعيش بها.

لذلك كانت دعوة النقاد إلى أدب واقعى محض ضربًا من التعسف ودعوة للأدباء إلى تزييف أحاسيسهم واختلاق تجارب لا يحسّون بها إحساسًا قويًا واضحًا يخلصها من كل آثار الرومانسية الكامنة فى المجتمع.

هذا الوعى النقدى المبكر، وهذا الموقف من الإبداع الأدبى - خاصة الشعرى - هو الذى جعل الناقد الكبير الأستاذ محمود أمين العالم يرى فى سياق تعقيبه النقدى على إحدى قصائد الدكتور القط التى نشرت فى مجلة الآداب البيروتية وهى قصيدته «انطلاق» - يرى فى شعر الكتور القط «خاصية عامة أنه من حيث المضمون فاقد لهدف محدد وإن كشف عن جهد دائب للوضوح والاستقرار. ولكنه سأمان، ملول، قلق، متعلق برؤيا

بعيدة غائمة يتوقع منها معجزة الخلاص. وهذا مما يشيع فى شعره احيانًا مسحة تفاؤلية ولكنها غائمة كذلك. أما انطلاق الكتور القط فانطلاق طيب مستسلم، مندفع نحو أفق ولكنه مطموس المعالم، غير واضح القسمات. وانطلاقه يحمل جانبًا من الدون كيشوتية، لأنه لا يستبصر بالأبعاد الموضوعية إلا من خلال اندفاعه الانفعالى الخالص.

ولقد نجح الدكتور القط فى بناء الطبيعة الخارجية التى يتحقق فيها انطلاقه، نجح فى إشراكنا فى تجاربها البصرية والسمعية والشمية، وفى الإحساس بهؤلاء، إلا أن رمزية الحدث حدّت من هذه التجارب والأحاسيس.

والدكتور القط يتمسك بالصياغة التقليدية، بالبيتية المقفلة، والرتابة فى عدد أبيات المقطوعة الشعرية، مما يجعل لبلاغته طبيعة زخرفية تفقد الكثير من صوره الرائعة حيويتها الدافعة. إن الطاقة الشعرية الكبيرة للدكتور القط يتنازعها عاملان:

الأول: حيرته فى تحديد موقف إنسانى واضح، والثانى صياغته التقريرية التى تنقلها صياغة زخرفية. ولكنه شاعر متمكن حقًا من تعبيره الأسلوبى وصوره البلاغية التى يبرز بها وجدانه القلق الملول».

ولقد تكفل الدكتور بالرد على نقد الأستاذ العالم لشعره فى مقال تالٍ على صفحات مجلة «الآداب»، لكن الذى يعنينا الآن ونحن نسترجع هذا الموقف النقدى الذى مضى عليه قرابة أربعين عامًا أنه يقدم لنا بجلاء صورة النقد الإيديولوجى الذى كان معنيًا بالهدف والغاية والتحديد ووضوح الرؤية كما يمثله الأستاذ العالم فى جانب، والموقف الإنسانى الذى كان يمثله منهج الدكتور القط فى النقد وفى إبداعه الشعرى على حدٍ سواء. وهذا الموقف الذى يتأبى على التحديد ويفسح المجال لتعدد الرؤى والتفاسير، ولا يجازف بالجزْم المطلق والحكم المباشر، وهو الموقف الذى لا يتفق مع طبيعة النفس الإنسانية وطبيعة الإبداع الشعرى.

من هنا كان شعر الدكتور القط فى ديوان «ذكريات شباب» ماضيًا فى سياق شعر جماعة أبولو كما عرفناه عند ناجى وعلى محمود طه والهمشرى والشابى ومحمود حسن إسماعيل وغيرهم. شعر النفس الإنسانية والوجدان الذاتى والعاطفة المشبوبة والصورة الشعرية الكاشفة والرؤية الغائمة. لكنه لم يكن بعيدًا عن التأثر - ربما اللاواعى - بجماعة الديوان وما أنجزته من تيار شعرى يحتفى بالفكرة والتأمل وعمق الخاطرة وثراء الوجدان. وربما، من هنا، كان التحكم الشديد فى فوران العاطفة وثورة الشعور والإحساس الذى يسيطر على شعر الدكتور القط عند المقارنة بشعر غيره من شعراء أبولو الذين أسرفوا فى الجانب الشعورى وفى كل ما يتصل بالعاطفة المشبوبة. هو إذن شعر العاطفة المتئدة والمشاعر الرشيدة والوجدان المثقل بالوعى ونفاذ الرؤية والتأمل، يقول الشاعر الدكتور عبدالقادر القط:

يا فتنتى.. لا ترهبى الغيب الخبىء ولا دجاه
هو صنع أيدينا، نكاد إذا أردنا أن نراه
غرس من الأفراح والأتراح والسلوى ثراه
نلقى به فى يومنا ونذوق من غدنا جناه
تهب الحياة لنا غدًا من مثل ما نهب الحياة

ويقول أيضًا:

أريد، وصوت الناس فىَّ يريدنى
على غير ما أهوى فكيف أداور؟
تحيرت يا ليلاى، لا العقل قادر
فيسحق أهوائى، ولا القلب قادر

وهو شعر يذكرنا بما قاله محمود أبو الوفا - أحد شعراء أبولو - فى قصيدته أريد:

أريد، وما عسى تجدى أريد؟
على من ليس يملك ما يريد!

كما تتداعى إلى الذاكرة أبيات صلاح عبدالصبور فى ديوانه الأول «الناس فى بلادى»:

أحبك يا ليلاى، لا القلب غادر
هواه، ولا الأيام مسعفة حبى
وأنت على البين المشُتَ وشيكة
ولما تُقَضَ الحاج للعاشق الصب

ويصل شعر الدكتور القط إلى أوج اكتماله: فنًا وتوجهًا، إبداعًا وشحنًا للهمم وحفزًا للوجدان الواعى عندما يقول:

ها قد بلغتم قمة قد كان صعبًا مرتقاها
شبّوا على أعلى البروج لهيبها وارعوا لظاها
مدوا بأيديكم لمن فى السفح يصعد فى حماها
وتجمعوا من حولها دنيا يعذبها طواها
تلقى على أكنافها من غير مسألة قراها
شبعًا ومأمنة وعزة أنفس تعلى الجباها

إن الاستغراق المتأمل فى هذه النماذج الشعرية، ومثيلاتها، يكشف عن حقيقة ساطعة وهى أن وجهى الدكتور عبدالقادر القط فى شعره وفى نقده يتكاملان ويتداخلان ليصبحا وجهًا واحدًا يعبر عن شخصيته الإنسانية ووجدانه الثرى وروحه السمحة وآفاقه الرحبة المنفسحة. وهو وجه يعنى بالجوهر والكلّى من الأمور، لا تشغله التفاصيل أو الجزئيات، بقدر ما يعنى بتجسيد الموقف الإنسانى المتعاطف مع الإبداع الشعرى فى شتى صوره وأشكاله ونماذجه، من القصيدة التقليدية إلى قصيدة النثر ومن العروض الذى اكتشفه الخليل إلى موسيقى الهاجس واللحظة الشعرية، فى أبوة حانية، وانعطاف رفيق، وبصيرة نافذة، وذوق مرهف صقلته الخبرة العميقة والتمرس الطويل.

ولسوف تبقى كتابات الناقد الكبير الدكتور عبدالقادر القط عن السلبية فى الأدب المعاصر وعن الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى الحديث وعن الشعر الأموى والإسلامى بالإضافة إلى متابعاته النقدية لعشرات الدواوين والمجموعات القصصية والأعمال المسرحية والروائية - ركنًا ركينًا فى ديوان النقد الحديث، يشهد لصاحبه بالموضوعية والرصانة وسلامة المنهج ودقة الأدوات.

تمامًا كما سيبقى ديوانه الوحيد«ذكريات شباب» - الذى ربما أضاف إليه فى طبعة جديدة بعض ما اهتز له وجدانه فى العقود الأخيرة من إبداعات شعرية - شاهدًا على اتساق منهجه النقدى والإبداعى، واكتمال وجهى الناقد والشاعر فيه.

حسن طلب



مفهوم الشعر بين النقد والفلسفة

كتاب (مفهوم الشعر عند العرب) الذى ترجمه إلى العربية الدكتور عبدالحميد القط هو فى الأصل رسالة جامعية حصل بها الدكتور عبدالقادر القط على درجة الدكتوراه من جامعة لندن عام ١٩٥٠، فهى بذلك تدخل ضمن الرسائل التى تتلمذ بها أصحابها من المصريين والعرب على أيدى المستشرقين فى النصف الأول من هذا القرن، ثم عادوا ليشاركوا فى الحياة الثقافية عامة والحياة الجامعية خاصة، إلى أن أصبحوا أساتذة تخرجت على أيديهم أجيال من الباحثين والنقاد، ومن هؤلاء أحمد ضيف (١٨٨٠ ـ ١٩٤٥) الذى حصل من فرنسا على درجة الدكتوراه فى النقد الأدبى عند العرب، ثم أمجد الطرابلسى الذى حصل من بعده على الدكتوراه فى الموضوع نفسه، وأيضاً من باريس عام ١٩٤٥، وقد صدرت فى المغرب منذ عامين ترجمة عربية لرسالته هذه، بعد خمسين عاماً من إنجازها. ولا شك فى أن هذه الدراسات الجادة قد مثلت نقلة كيفية بعيدة على طريق النظر فى التراث النقدى، إذا ما قيست بالأعمال التأريخية الانتقائية الرائدة التى قدمها «حسين المرصفى» فى أواخر القرن الماضى، وتلميذه حسن توفيق العدل فى أوائل هذا القرن.

اختار الدكتور عبدالقادر أن يتخذ من كتاب الآمدى (الموازنة بين الطائيين) منطلقا لمناقشة الآراء التى كان النقاد العرب ينادون بها فى رؤيتهم للعناصر الجوهرية للشعر الجيد، وهو يرجع سبب اختياره لكتاب الآمدى، إلى كونه الكتاب الأول من نوعه فى النقد التطبيقى فى التراث العربى، وفى هذا ما يضفى عليه أهمية تاريخية، فضلاً عن أهميته الفكرية وموضوعية صاحبه فى الموازنة بين الشاعرين الطائيين الكبيرين: أبى تمام والبحترى، وتتجلى موضوعية الآمدى كما يراها الدكتور عبدالقادر، فى كونه «لم يكن محابياً، بمعنى أنه

لا يتجاهل مزايا الشاعر الذى لا يفضله، ولا يبالغ فى الكشف عن أخطائه» (ص ٤٠). ولا شك فى أن هذا الحرص على إثبات نزاهة الآمدى وحياده بشكل يتعارض مع الصورة المعروفة منذ ابن رشيق إلى معظم النقاد المحدثين، عن انحياز الآمدى فى موازنته إلى البحترى وتحامله على أبى تمام، إنما هو حرص يكشف لنا بجلاء عن ذائقة الدكتور عبدالقادر التى جعلته ينحاز إلى انحياز الآمدى، وأغلب الظن أن هذه الذائقة ظلت تحكم الدكتور عبدالقادر فى ممارساته النقدية التطبيقية عبر نصف قرن، أى منذ أن كان مشغولاً بإعداد رسالته تلك إلى الآن، والدليل على ذلك أنه ظل مخلصاً لقيم الوضوح والاستواء والرصانة والاقتصاد فى الصنعة والالتزام بالذوق العام، وهى جميعاً قيم يجسدها شعر البحترى، فى مقابل القيم الأخرى التى يجسدها شعر أبى تمام، مثل الغموض والمغالاة فى استخدام البديع والخروج على الذوق العام والنظرة الإنسانية إلى المقدسات؛ ولم يكن غريباً فى ظل هذه الرؤية،أن يحمل الدكتور عبدالقادر على أبرز المدافعين عن أبى تمام من القدماء، وهو الصولى فيصفه بأنه «تافه تفاهة تثير الضيق»، وهى حملة تذكرنا بموقف مندور المماثل من الصولى، وإن لم يكن السبب واحداً فى الحالين. والحق أننا سنكون قد ظلمنا الصولى ظلماً شديداً لو أننا أصدرنا عليه حكماً عاماً بالتفاهة والسطحية كما فعل مندور ثم القط ، وهو الذى وقف فى وجه من اتهموا أبا تمام بالكفر والزندقة فقال كلمته النافذة (ما أظن أن كفراً ينقص من شعر، ولا أن إيماناً يزيد فيه)، فسنّ بذلك قاعدة جمالية مهمة فى تمييز المعيار الجمالى عن المعيار الأخلاقى، وهو أمر سيؤكده القاضى الجرجانى من بعد فى (الوساطة بين المتنبى وخصومه).

إن ما يعنينا هنا، ليس هو فصول هذا الكتاب المهم الذى عالج فيها عبدالقادر نشأة البديع ثم فكرة الأصالة التى اختزلها إلى قضية السرقات، ثم فكرة الاستواء ثم فكرة الغموض وغيرها،ولكن ما يعنينا هو آراء الدكتور عبدالقادر المبثوثة فى أثناء هذه الفصول، ومن هذه الآراء جملة من النظرات الصائبة التى خالف فيها الدكتور عبدالقادر ما استقر عليه رأى الرواد من أمثال طه حسين والعقاد وإسماعيل مظهر، حين أقروا مبدأ تفوق العقلية الآرية على العقلية السامية بشكل مباشر حاد حينا كما فعل إسماعيل مظهر فى كتابه (تاريخ الفكر العربى)، وبشكل أقل حدة حينا آخر، كما فعل طه حسين فى إرجاع عبقرية أبى تمام إلى أصله غير العربى إذا صح أن اسم أبيه هو «تدوس» وليس «أوس»، أو كما فعل العقاد مع ابن الرومى.

والدكتور عبدالقادر على حق حين يختلف مع هؤلاء الرواد، ثم إنه يضرب لنا مثلاً رفيعاً تتعدد دلالاته الفكرية، فهو من جهة يعلمنا ألا نقدس رأياً ولا ننساق وراء فكرة حتى لو كانت صادرة عن أساتذتنا، وهو من ناحية ثانية يعلمنا أن هناك فرقا بينا بين الاختلاف فى الرأى من جهة، وبين التجريح الشخصى من جهة أخرى، وينطبق ذلك أيضاً عل مناقشته لآراء بعض المستشرقين، مثل «ليال» و«مرجليوث» و«نولدكه».

فى هذا الكتاب آراء كثيرة من هذا النوع تستحق أن نحتفى بها ونقدرها، وهناك فى الوقت نفسه آراء أخرى لا نستطيع أن نوافق عليها؛ بل ولا نظن أن الدكتور عبد القادر نفسه يوافق عليها الآن، من ذلك مثلاً ما أثبته من «أن الأدب ليس إلا انعكاساً للحياة» (ص٦٤)، ومن ذلك أيضاً إرجاعه السمات الفنية التى تميز بها شعر بشار وشعر أبى نواس إلى تأثير الحياة

المنحلة (ص ١١١) التى عاشها هذان الشاعران، وكذلك الحال مع ابن هرمة من قبلهما! فهنا نلمح أثر تحكيم المعيار الأخلاقى فى الشعر، ولا أظن أن الدكتور **عبدالقادر** يقبل الآن مثل هذا التحكيم.

إن هذه الملحوظات، لا تطعن فى أهمية الكتاب ولا فى قيمته باعتباره واحدا من الكتب المهمة الرائدة التى تناولت تراثنا النقدى تناولا علميا مستنيرا كان له أكبر الأثر فى الدراسات التالية التى اهتمت ببحث (مفهوم الشعر) فى التراث.

وإذا كان الدكتور **عبد القادر** قد اختط لنفسه منهجا محددا، هو أقرب ما يكون إلى البحث العلمى الموضوعى الذى يكتفى بتحليل الموضوع ورصد عناصره كافة، مع ما أحاط بها من ظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية، فإنه بذلك يكون قد اختلف مع المنهج الذى يحاول أن يجمع الحكم والتقويم إلى التحليل والدرس المنهجى فينظر إلى الماضى بعين الحاضر، ويستعين فى ذلك بالمناهج والنظريات الغربية الحديثة، كما فعل **مندور** مثلا، ومن بعد ذلك **جابر عصفور** فى كتابه (مفهوم الشعر)، وهو المنهج الذى تجنبه **شكرى عياد** فى سعيه إلى تأكيد المنهج العلمى الموضوعى الذى يتيح لنا «أن ننظر إلى الماضى نظرة موضوعية متعمقة، لننتقل من نقد ينظر إلى الماضى ليهتدى بهديه ويسير فى ضوئه، إلى تاريخ صرف لا هم له إلا تسجيل الظواهر الأدبية على أنها موجودات طبيعية نشأت فى ظروف معينة، وتأثرت بعوامل خاصة..».

إن الجهد الذى بذله النقاد فى بحث (مفهوم الشعر) جهد كبير حقاً؛ غير أن مفهوم الشعر لا يمكن أن تكتمل صورته إلا بجهد آخر ينبغى أن ينهض على أساس فلسفى، وبدون ذلك سنظل عاجزين عن أن نحلق من أرض النقد إلى آفاق علم الجمال. هذا الجهد الفلسفى تنتظره أسئلة كبرى لم يجب عنها النقاد حتى الآن، مهما قالوا عن تأثر **قدامة** ومدرسته **بأرسطو**، وعن اندراج الشعر عند الفلاسفة تحت باب المنطق؛ فوراء هذه الأقوال لاتزال هناك مساحة بكر شاغرة تنتظر من يقلبها بمحراث علم الجمال، لكى نتعرف طبيعة العلاقة بين الجمال والقداسة فى التراث العربى، وطبيعة الصراع بين الفن والأخلاق، ولنعرف حجم الجناية التى جناها حضور **أرسطو** وغياب **أفلاطون**، على الخيال العربى فى الشعر خاصة، كما ألمح إلى ذلك بحق المستشرق **جرونيباوم** فى بحثه غير المسبوق عن الأسس الجمالية للشعر العربى؛ ثم **عبدالرحمن بدوى** فى (المثل العقلية الأفلاطونية). ولاشك فى أن تحقيق هذه الغاية البعيدة يحتاج إلى نظرة شاملة تتسع لآراء النقاد والفلاسفة وعلماء الكلام وحتى لآراء المفسرين والفقهاء، فضلاً عن آراء الشعراء أنفسهم على اختلافه، فما أبعد قول المتوكل الليثى:

قَهرتُ الشعرَ قد علمتْ مَعَدٌ

فلا سقطا اقول ولا انتحالا

عن قول أبى تمام:

الشعر فرجٌ ليستْ خصيصتُهُ

طولَ الليالى، إلا لِمفْتَرِعهْ

وما أقرب ما بينهما فى الوقت نفسه؛ خاصة حين نقف لنتأمل لذة الافتراع التى أشار إليها **أبو تمام**، ولذة القهر أو الغلبة التى أشار إليها المتوكل، فنجد كلتا اللذتين فرع من دوحة واحدة، هى تلك التى يمكن أن نسميها لذة الخلق والإبداع، أُمُّ اللذات جميعا.

وهنا سنكون قد وصلنا إلى أرض علم الجمال، فنحن أمام تحديد لماهية الإبداع على أنه لذة، وما ينطبق على الإبداع ينطبق أيضا على التذوق، واللذة هنا لذة جمالية وإن كانت تحتفظ بإيحاءاتها الحسية، ولذا فهي بعيدة عن اللذة العقلية المصاحبة لفعل (التعرف) على نحو ما تحدث عنه أرسطو* وهي بالتأكيد قريبة من اللذة المحرمة التي خاف منها ابن تيمية على قلوب المؤمنين في أثناء تفسيره لسورة «النور» أو التي خافها الفقهاء الذين حرموا السماع، ويمكن أيضا أن نضيف إلى ذلك لذة الخلق التي قد تداخل قلوب أهل التصوير والنحت، أو من يستمتع بأعمالهم، فإذا كانت هذه اللذة هي التي دفعت الفرزدق إلى أن يسجد لبيت من الشعر أعجبه، فلما قيل له في ذلك أجاب بأنه وجد نفسه أمام موضع سجدة في الشعر يعرفه كما يعرف القراء مواضع السجدة في القرآن؛ وهي التي دفعت أيضا شاعرا مثل **بشار بن برد** إلى أن يفخر بأنه أبدع شعرا كالقرآن تصلي به العواتق؛ إذا كان هذا هو الحال مع إبداع الشعر وتذوقه، فليست سائر الفنون من موسيقى وغناء وتصوير ونحت، ببعيدة عن أن يكون لها الأثر نفسه.

وهناك إجابات كثيرة أخرى قدمها لنا الشعراء عن ماهية الشعر، مثل ما يمكن أن نستخلصه من شعر **ذي الرمة**:

وشعر قد أرقت له غريب   اجنبه المساند والمحالا

فبت أقيمه وأقد منه   قوافي لا أعد لها مثالا

غرائب قد عرفن بكل أفق   من الآفاق، تفتعل افتعالا

ففكرة الافتعال هنا قريبة جدا من فكرة «اللعب» بالمعنى الجمالي للكلمة، وتعريف التجربة الجمالية باللذة تعريف مشهور شهرة تعريفها باللعب.

أما عن وظيفة الشعر أو مهمته، فهناك شواهد كثيرة لعل أهمها قول **أبي تمام** نفسه:

ولولا خلال سنَّها الشعر مادرى

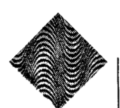
بُغاةُ العلى من أين تؤتى المكارم

فالشعر هنا قد تكون له وظيفة أخلاقية، ولكن هذه الوظيفة مشروطة بالقيم التي يصوغها الشعر نفسه، فكان الأخلاق نابعة من الجمال أو خاضعة لشروطه، وليس العكس، كما يحب الأخلاقيون دائما أن يقولوا.

هذه الآراء المبثوثة في دواوين الشعراء مهمة في إكمال الصورة العامة لمفهوم الشعر في التراث، خاصة إذا عرضت على آراء الفلاسفة والمتكلمين والفقهاء؛ والحق أن الدكتور القط لم يقصر في هذه الناحية، فقد أشار إلى آراء جمالية مهمة مستقاة من نماذج شعرية لعدة شعراء منهم **ذي الرمة ومحمد بن حازم الباهلي وعدي بن الرقاع العاملي والبحتري وابن الرومي** وغيرهم، ولعله كان أكثر النقاد الذين تناولوا التراث النقدي عامة ومفهوم الشعر خاصة، من حيث الإفادة بهذه الآراء وتوظيفها في خدمة الهدف العام للبحث.

تحية للدكتور **القط** ولجهده المتميز في هذا الميدان، وتحية أخرى للمترجم الدكتور عبد الحميد القط، الذي بذل جهدا كبيرا مضنيا في نقل النص إلى العربية والتقديم له وتعزيز هوامشه بنصوص وملحوظات إضافية، وإن كنا نأخذ عليه عدم الدقة في مواضع قليلة خاصة في أسماء الأعلام، فقد نقل المفضل بن سلمة إلى المفضل بن سلامة.

كمال نشأت



القاهرة

١ ـ القاهرة

أتينا إليكِ مع الريح والسحب واللهفاتِ

أتينا إليك.. نقاسمكَ الجرحَ والألمَ

المستريحَ على صدرك المُتشققِ.. يا أمنا

الكبرياء.. ويا وردةَ الجرح يا قاهره..

مواكبُ تمخر فى الزمن المتراجع عنكِ

تسيرين حولك أبناؤك الشُمّ

والمجد.. والجَبهاتُ الإباءُ...

تسيرين كالملكاتِ اللواتى ينمن بترتبك الطاهره . .

أراكِ على البعدِ زوبعةً فى الزمانِ

وتاريخ أمه . .

ونسراً جناحاه ينتشران على

كل قمه . . .

وعند المُلمّه . .

تضحينَ . . . تنتحرينَ

ولا ترجعينَ بغيرِ المَذمَّه

لك اللهُ يا أمنا الصابره

كم ارتجف الدمعُ

حين يقول المذيعُ (هنا القاهرة)

فتومض فى القلب شمسٌ

وتهمى ـ على دفئها ـ الذاكره

وتهدلُ ألف حمامه

وأذكر (سافرْ . . . لترجع لى بالسلامه)

وآه من البعد عنكِ

وعن أمسياتكِ

عن ذكرياتكِ

عن نفحة الودِّ فى كل عينٍ . . وقلَبْ

وعن مِشْيةٍ فى الأصيلِ على النيلِ

يا ساحره . .



يوسف الشارونى



رائداً للخيال العلمى فى الأدب العربى

ولد نهاد شريف فى حى محرم بك بالإسكندرية فى الخامس والعشرين من يونيو عام ١٩٣٠، لكن نشأته باكملها كانت بضاحية حلوان الحمامات، حيث تلقى أول تعليمه الابتدائى بمدرسة الفرير ثم مدرسة حلوان الإبتدائية، ثم تلقى تعليمه الثانوى بمدرسة حلوان الثانوية، إلى أن التحق بكلية الآداب جامعة القاهرة ليحصل على ليسانس التاريخ عام ١٩٥٦.

وقد كان والده منير إبراهيم شريف احد رواد الفن التشكيلى فى مصر، وهو حفيد رئيس الوزراء محمد شريف باشا فى عهد الخديوى إسماعيل، كما أن عمه احمد إبراهيم شريف كان شاعراً وواحداً من قدامى هواة تربية الزهور. كذلك اقتنى جده لأبيه مكتبة ضخمة ضمت أمهات الكتب والمراجع فى شتى العلوم والفنون، هكذا نشأ الفتى نهاد فى هذا المناخ المعبأ بالفن والأدب وتذوق الجمال.

وقد بدأ الشاب نهاد شريف حياته العملية فى مجال الصحافة بدار أخبار اليوم حيث التحق بالقسم العلمى فى مجلة آخر ساعة ما بين عامى ١٩٥٤ ـ ١٩٥٧. وفى أوائل عام ١٩٥٧ عمل موجها ثقافيا فمرشداً لتعليم الكبار، فمديراً لقسم الثقافة والإرشاد بمشروع مديرية التحرير. ثم نقل للعمل بالقاهرة فى المؤسسة العامة للتعمير والمشروعات الزراعية وذلك فى عام ١٩٦١ وفى عام ١٩٧٤ وعقب ظهور مؤلفاته الأولى فى الخيال العلمى ـ قام الأستاذ يوسف السباعى، وزير الثقافة وقتئذ، بنقله إلى المجلس الأعلى للفنون والآداب (المجلس الأعلى للثقافة حاليا). وفى ديسمبر ١٩٨٦ أصبح عضوا بلجنة القصة فى نفس المجلس، وفى عام ١٩٩٢ اختير عضوا

بلجنة الثقافة العلمية بنفس المجلس أيضا. هذا فضلا عن عضويته بجمعية الأدباء ونادى القصة بالقاهرة ونادى القصة بالإسكندرية والجمعية العربية للفنون والثقافة الإعلامية ورابطة الأدب الحديث واتحاد الكتاب، كما أنه مؤسس «جماعة كتاب ومحبى أدب الخيال العلمى».

وفى باكورة حياته الأدبية حصل **نهاد شريف** على الجائزة الأولى فى مسابقة الرواية التى نظمها نادى القصة عام ١٩٦٩ عن روايته الرائدة فى أدب الخيال العلمى «قاهر الزمن»،والتى أعدت للسينما المصرية وأخرجها كمال الشيخ عام ١٩٨٥ كذلك فاز **نهاد شريف** بثلاث جوائز عن ثلاث قصص قصار كان قد تقدم بها فى مسابقة القصة القصيرة التى نظمها نادى القصة فى عام ١٩٧٠ كما أنه يسهم ابتداء من عام ١٩٦٣ فى إعدادا برامج للإذاعة والتليفزيون وتمثيليات إذاعية من الخيال العلمى.

وقد نشر **نهاد شريف** حتى الآن (فبراير ١٩٩٧) خمس روايات وخمس مجموعات قصصية ومسرحية إلى جانب ما قام به من ترجمة ودراسات أما رواياته فهى: قاهر الزمن عام ١٩٧٢، سكان العالم الثانى عام ١٩٧٧، الذى تحدى الإعصار عام ١٩٨١، الشىء عام ١٩٨٩، ابن النجوم عام ١٩٩٧.

أما مجموعاته القصصية فهى على التوالى: رقم ٤ يأمركم عام ١٩٧٤، الماسات الزيتونية عام ١٩٧٩، أنا وكائنات الفضاء عام ١٩٨٣، بالإجماع عام ١٩٩١، نداء لولو السرى ١٩٩٤، كذلك نشر مسرحيته «أحزان السيد مكرر» عام ١٩٩٠.

كما قام **نهاد شريف** بترجمة كتاب «سينما الخيال العلمى» **لدينيس جيفورد** عام ١٩٨٥. وقد صدر الجزء الأول من أعماله الكاملة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٤.

وكنموذج على الفن الروائى والقصصى عند **نهاد شريف** يمكننا أن نستعرض عملين روائيين وإحدى مجموعاته القصصية من مجموع أعماله الإبداعية.

فروايته «قاهر الزمن» - باكورة إنتاجه - تتميز بعنصر التشويق الذى يشد القارئ بل يبهره فى كل سطر يقرؤه، وبذلك يحقق جوهرية من مهام الفن القصصى. كما يتميز الأسلوب بالبساطة والوضوح فضلا عن أنه اكتشف بنفسه ولنفسه أرضا نادرًا ما ارتادها غيره فى أدبنا المحلى. ولئن كان أدبنا العربى المعاصر قد عرف رواية الخيال العلمى، فإن ما عرفه منها كان يعتبر محاولات متواضعة للغاية إذا قيست برواية «قاهر الزمن» لنهاد شريف الشاب وقتئذ وكان قد أعلن فى حديث صحفى أن ما دفعه إلى هذا الاتجاه هو شعوره - ونحن نأخذ بالأساليب العصرية فى واقعنا المعاصر - أن الاتجاه نحو القصةالعصرية والأدب العصرى مرحلة ضرورية لتطوير العلم والنهوض به والأخذ بأساليبه، لأن معظم ما يتصوره الخيال يحققه البحث العلمى.

وللرواية خطان: علمى وبوليسى كل منهما يخدم الآخر: فالخط العلمى خدم المضمون فجعله أكثر من مجرد رواية للتسلية، والخط البوليسى خدم الشكل فخلق عنصر تشويق ناجح، والخطان لا ينفصلان إلا فى عقل الناقد لأنهما يكوِّنان كلا واحدًا. فالطبيب يقوم بتجاريه العلمية على الحيوان أولا، فإذا نجحت فلابد أن ينقلها إلى عالم الإنسان، وهذه مغامرة خطيرة قد تودى بحياة بعض البشر كما أودت تجاريه السابقة بعدد من

الحيوان. لهذا كان لابد من التخفى عن أعين الشرطة حتى لا يكتشفوا ضحاياه فيمنعوه عن مواصلة ابحاثه إن لم يقدموه أيضا للمحاكمة ويعاقبوه. من هنا كان السر فى إقامة معمل الأبحاث فى جوف الجبل وراء مرصد حلوان بعيداً عن العمران والعيون، ومن هنا كان سر الغموض الذى يشيع فى بداية الرواية فيجذب القارئ إليها.

ومحاولة بطل الرواية الدكتور حليم صبرون هى إحدى تلك الرؤى العلمية التى تحلم بإطالة عمر الإنسان عن طريق تبريد جسمه - وهو ما يزال حيًا - ثم إعادته إلى حالته الطبيعية عند اكتشاف علاج لأمراضه المستعصية.

وهكذا إذا كان أهل الكهف قد ناموا فى الماضى ليتستيقظوا فى الحاضر، فإن عملاء الدكتور صبرون ينامون فى الحاضر ليستيقظوا فى المستقبل وإذا كان أهل الكهف قد ناموا هربا بدينهم من اضطهاد قد يقع عليهم ليستيقظوا بعد أن زالت أسباب الاضهاد فلا ينالهم أذى، فإن أهل القلعة النائمين عند الدكتور صبرون ينامون انتظارًا لاكتشاف علاج لأمراضهم او جراحاتهم الخطرة أو للاستفادة بذكائهم وقدراتهم مستقبلا. وبرغم أن الزمن قد توقف بالنسبة لأجسامهم، فهى لا تنمو ولا تتحلل بسبب تبريدها فى درجة حرارة معينة، إلا أنه لم يتوقف بالنسبة لعقولهم الباطنة التى يمكن مخاطبتها وعلاج أمراضها النفسية والعقلية وتلقينها شتى المعلومات.

ذلك هو حلم كاتبنا المبدع نهاد شريف قدمه لنا خلال ظمأ بطله الأبدى إلى الخلود. وهو يلقى علينا درسًا عن طريق هذا البطل الذى أعرض عن مباهج الحياة الحديثة ومغرياتها فانقطع لمغامرته العلمية وانعزل فى قلعته الجبلية فى عصر يطمع ويطمح فيه الأكثرون فى الثروة والجاه ومتع المدنية.

أما روايته «سكان العالم الثانى» فهى تقوم على أساس تخيل وجود آدميين يسكنون قاع البحر، وهو حلم ليس بعيدًا عن تراثنا الشعبى على نحو ما نجد فى قصص ألف ليلة وليلة على سبيل المثال. وهكذا فإن نهاد شريف عندما يقدم لنا روايته «سكان العالم الثانى»، إنما يرجع بنا إلى تراثنا القصصى الذى تخيل فيه قاصّنا الشعبى وجود آدميين يسكنون قاع البحر، لكن الجديد فى تخيله أنه لم يكن مجرد حلم فانتازى، بل كان حلما يقوم على دراسات علمية سابقة.

وتبدأ الرواية باستعراض عدد من الأماكن المختلفة على سطح الكرة الأرضية يتلقى شاغلوها رسالة واحدة: إنه فى تمام الساعة الثانية عشرة ظهرا، وبالتوقيت المحلى لجرينتش من يوم ١٩٩٩/٥/٣١ (أى قرب نهاية القرن) سوف تنسف أكبر منطقة بحرية لكل أسطول من أساطيل الدول الثلاث الكبرى: أمريكا وروسيا والصين. وقد كان رد الفعل لذلك اتهامات من جانب كل دولة بأن دولة أخرى تحاول أن ترهبها. لكن حدث فى الموعد المحدد أن نفذ المهددون وعيدهم بتسليط حرارة مفاجئة مريعة على المولّد الذرى لأكبر وأهم قطع أسطول كل دولة من دول العالم الثلاث الكبرى.

وبينما كان سكان الكرة الأرضية فى حيرة مما حدث إذا ببرقية جديدة مجهولة المصدر تعلن أن مرسليها قرروا السماح باستقبال ممثلين عن دول الحياد الثلاث: مصر والهند ويوغوسلافيا، ليذهبوا إلى المقر السرى لهم

ويروا كل شيء بوضوح ثم يعودوا فيقدموا للمنظمة الدولية تقريراً بمشاهداتهم وانطباعاتهم وآرائهم، وتترك حرية اختيار الممثلين الثلاثة لحكوماتهم وهكذا وقع الاختيار على المندوبين الثلاثة ليقوموا برحلتهم فى مدينة القاع بعد أن حملتهم إلى هناك غواصة ذاتية الحركة. وليس هنا مجال تتبع تلك الرحلة الشائقة التى قام بها مندوبونا لتفقد مدينة القاع، إنما يكفى التنويه بتيقظ نهاد شريف للرد على كل سؤال قد يدور فى ذهن القارئ، وهو ما أغفله القاص الشعبى مثلا فى قصة مثل قصة «عبدالله البرى وعبدالله البحرى».

أما من هم سكان القاع، فهم مجموعة من العلماء الشبان من مختلف التخصصات والجنسيات ممن يعانون المرارة والأسى لعجزهم عن تحقيق مثلهم العليا، لذلك فهم يرفضون الأوضاع السائدة على كوكب الأرض بعد أن أدركوا اتساع الهوة المخيفة التى يسعى الجنس البشرى إلى التردى فى أعماقها طواعية وبحمق بالغ. من أجل ذلك تفاهموا وقرروا أن يفعلوا الشيء الذى تأخر فعله منذ قرن أو يزيد، ألا وهو اتخاذ خطوة إيجابية لمنع وقوع الكارثة، مستخدمين فى سبيل تحقيق هدفهم شتى الوسائل ومن هنا كان قرارهم الأول البحث عن مكان يختبئون فيه لمدة من الزمن بغرض العمل جديا بجميع الطاقات المتاحة من أجل خدمة الجنس البشرى وإسعاده وعندما لجأوا إلى قاع البحر اكتشفوا أن المحيطات مستودع لا ينضب لأنه يحتوى على كل معادن الكرة الأرضية.

ثم يطلعنا نهاد شريف على مدينته الفاضلة وسكانها ماذا يأكلون، كيف يتنقلون، كيف يربون أطفالهم، علاقاتهم العاطفية، كيف يعالجون، نظامهم السياسى والإدارى، إلى آخر تفاصيل حياتهم اليومية..

وقد وقع سكان المدينة القاعية ضحية غدر لقوى الشر نفذته نفاثات مجهولة الهوية على مكان تجمع سكان مدينة القاع المنقولين إلى صحراء استراليا على غواصاتهم التى كانت تنقل أفواجهم بناء على معاهدة خدعوا فيها - فلم ينج منهم إلا ستة أشخاص وهكذا فلئن كان سكان مدينة القاع قد غلبوا على أمرهم إلا أنهم لم يقض عليهم ولا على مدينتهم نهائيا.

ولاشك أن هذه النهاية أكثر تفاؤلا من النهاية العاصفة لقلعة النائمين التى أنشأها الدكتور حليم صبرون فى رواية قاهر الزمن حيث أدى عراك الدكتور مع مساعده إلى نسف القلعة وانهيار الجبل فوقها مما قضى على جهوده وما وصل إليه من كشف علمىّ.

معنى هذا أن نهاد شريف وإن عبرّ عن تشاؤمه فى نهاية روايته الأولى «قاهر الزمن»، فقد عبر فى نهاية روايته الثالثة «سكان العالم الثانى » عن تفاؤله المشوب بالحذر، أو بمعنى أصح عن تشاؤمه المشوب ببصيص الأمل.

ومن جانب آخر فإنه يمكن الاشارة إلى مجموعته القصصية الأولى «رقم ٤ يأمركم» والتى نشرها عام ١٩٦٤ كنموذج على قصه القصية.

فى هذه المجموعة نكتشف أن نهاد شريف من أدباء الخيال العلمى الذين يقفون فى صف المتفائلين. حقا إنه لايغفل عن الاستخدام الضار للعلم، لكنه يجد فى العلم أيضا سلاحا ضد هذا الخطر الذى يلوح فى الأفق، وهو

يتنبأ دائما - فى هذه المجموعة - بانتصار الفريق الذى يستخدم العلم للقضاء على الآثار الخطرة المحتملة، وكأنما يقول فى رسالته الفنية إن العلم ليس شريرا ولا خيراً إلا بطريقة استخدامه ومن يستخدمونه. وقد نبه إلى ذلك بوضوح فى المقدمة القصيرة التى كتبها للمجموعة، ورغم أن المؤشرات الواقعية قد لا توحى بالتفاؤل، إلا أن هذا لم يمنعه أن يجعل من قصصه - على حد تعبيره - همسات أو صيحات تحذير من أجل السلام على كوكبنا الأرضى، ورغم أنه يرى أن القلة هى التى تؤمن بإستخدام العلم المنفعة البشرية، إلا أنه يرى هؤلاء أعظم قوة وأنهم الملاذ الوحيد للإنسانية. تلك هى السمة الأولى لمجموعة «رقم أربعة يأمركم» لنهاد شريف. فالصراع الدرامى فيها بين قوى تستخدم العلم لقهر الإنسان وقوى أخرى تستخدمه للقضاء على هذا القهر، والانتصار يكون فى جانب القوى الأخيرة.

فقصة «رقم ٤ يأمركم» - على سبيل المثال والتى اتخذ عنوانها عنوانا للمجموعة - يتخيل فيها **نهاد شريف** أن هناك كائنات على كوكب المريخ أكثر تقدما من الإنسان، تعيش فى باطنه لشدة برودة السطح من ناحية بسبب بعده عن الشمس ولكارثة انفجار الكوكب رقم ٥ وتفتته من ناحية أخرى، مما عرض سطح المريخ لتساقط آلاف القذائف والشهب والأحجار عليه، أما سبب انفجار هذا الكوكب رقم ٥ فهو حرب صاعقة قامت بين مخلوقاته لم تدم أكثر من أربعة وعشرين ساعة ثم خلالها تفجير ملايين القنابل الهيدروجينية. ومن هنا فإن أهل المريخ يأمرون أهل كوكبنا بتدمير كل ما عليه من أسلحة فتاكة وإلا قاموا هم أنفسهم بهذا العمل.

هل هذا الصوت من المريخ أم هو نابع من البشر أنفسهم؟ قال البعض إن الصوت لا يأتيهم من السماء إنما ينبع من أعماقهم وقال آخرون بل إنه من السماء. المهم أن بشرة الجميع ومسامهم تحولت إلى أدوات تستقبل الصوت فى حساسية فائقة ونمضى مع القصة فنجد أن عناد البشر أبى الإصغاء إلى صوت العقل. اتهم كل معسكر على الكرة الأرضية المعسكر الآخر بأنها خدعة منه، ثم لما تيقنوا أن مصدره من خارج الكوكب الأرضى حاولوا عبثا مقاومته، فهبطت سحابة على سطح الأرض وقضت على مخزون القنابل النووية ومحت أسرار تفتيت الذرة، وبذلك أدرك الناس أن هناك من يراقبهم ويحصى عليهم كل حركة.

السمة الثانية لهذه المجموعة هى حب الكاتب لمصر وإيمانه بمستقبلها العلمى - وهى سمة عامة فى كتابات أدب الخيال العلمى عند **نهاد شريف** - فهو يحلم أن القاهرة ستكون مركزا من مراكز العلم الذى يخدم السلام وعندما انقسم العالم حول حقيقة الإنذارات المبلغة فى قصة «رقم ٤ يأمركم» انقسموا إلى ثلاثة معسكرات، كان المصريون هم الذين يقودون المعسكر الثالث الوسط.

السمة الثالثة تتناول التكنيك، رغم أن القصص تنتمى إلى أدب الخيال العلمى، إلا أن **نهاد شريف** مثلما فعل فى روايته «قاهر الزمن» - شغوف بما اصطلحنا على تسميته بالعربية «القصة البوليسية» كعنصر من عناصر التشويق فهو دائما يبدأ قصته بشىء من الغموض الذى يثير رغبة القارئ فى متابعة الأحداث إلى أن ينجلى له غموضها ولقد سبق لنهاد شريف أن أعلن رأيه فى ذلك

قائلا: إن الغموض مثل التوابل قليل منه يحسن نكهة الطعام، وهو فاتح للشهية، ولكن الإكثار منه ضار بالصحة. وأعتقد أن نهاد شريف نجح في إيجاد هذا التوازن الدقيق في عالمه القصصي.

فقصة «القصر» تبدأ بمكان ناء على حافة المدينة وقصر ذي أسوار مرتفعة، وأناس مريبين يتسللون، وصناديق مغلقة تنتقل سرًا، وأنات وصرخات وأصوات صاخبة يتخللها موسيقى حزينة تتعالى ليلا مما يذكر بالجو القصصي لإدجار الين بو. أما القصة الأخيرة في المجموعة فعنوانها يدل عليها وعلى ما نقول «حادث غامض».

سمة رابعة من سمات التكنيك القصصي عند نهاد شريف هي استخدامه في بعض قصصه طريقة اطّلاع أبطاله أو رواة قصصه على مخطوطات أو يوميات نرى من خلالها أحداث القصة من زوايا أخرى ما كان يمكن للراوي أو بطل القصة أن يعرفها إلا من خلال هذه الوسيلة، لا سيّما في هذا الجو القصصي المحاط بالغموض والأسرار، والذي يتفق معه اختلاس المعلومات طالما لايعلن عنها في وضح النهار. وهو التكنيك نفسه الذي سبق استخدامه في روايتيه «قاهر الزمن» و «سكان العالم الثاني».

ففي القصة الأولى «حذار إنه قادم» نجد أن الإنسان الآلي الذي تم تركيب جهاز له يهبه العاطفة، يقصد المكتبة الأهلية ليقرأ مخطوطًا قديما يكتشف من خلاله ما خفي عليه الا وهو وجود البشر منذ الف وثمانمائة عام، وأنه كانت هناك تقاويم أخرى قبل تقويم «الفناء الذري» مثل التقويمين الميلادي والهجري.

سمة خامسة هامة في عالم نهاد شريف القصصي هي إضفاء اللمسة الشاعرية على أسلوبه بالرغم من موضوعات قصصه العلمية، بل كانت لهذا الأسلوب وظيفته في إضفاء جو الحلم أحيانا، واللمسة التنبؤية على الموضوعات العلمية فهو يحدثنا في روايته «قاهر الزمن» ـ على سبيل المثال ـ عن المباني الزجاجية الشفافة المستديرة، والسحابة البنفسجية الواقية من عواصف الجو وتقلباته، والأنوار الفوسفورية التي تلف كل شارع وكل ميدان وبناء وقد أضاءت حانية كالطيف الرقيق الهفهاف فكأنها خطوط أسطورية في رشاقتها وانسيابها وجمال ألوانها.. كما أنه لم ينس أن يكون للعلاقات العاطفية دورها في وسط هذا الجو العلمي البوليسيّ، فتعاونت مع الأسلوب في خلق توازن مع المواضيع القصصية.

وقصته «ثقب في جدار الزمن» من مجموعته «رقم ٤ يأمركم» ترينا كيف يتحرك نهاد شريف بحرية في الزمن، حيث تصل قوة الحب بشخص ما أن يخترق جدار الزمن، فينطلق كالصاروخ متحركا في الزمان لا الفضاء خلال أربعة قرون ونصف القرن ليلتقي بحبيبته أو بمن تطابق حبيبته شكلا واسما. وإذا كان بطل «ثقب في جدار الزمن» قد قفز من الماضي إلى الحاضر، فهو يقفز أحيانا إلى مستقبل بعد آلاف السنين كما في قصته «حذار أنه قادم»، أو يعود أحيانا إلى ماض اندثركما في «رقم ٤ يامركم» محذرًا في كلا الحالين من مصير ماثل او آخر رابض.. وهو يتحرك بنفس الحرية في المكان يجوب أرجاء الفضاء المتسع، ويجعل مصير البشرية مرتبطا في مستقبله بهذا الفضاء اللانهائي، حيث تسكنه كائنات أكثر ذكاء وفطنة من البشر في معظم القصص.

وهكذا نجد أن نهاد شريف هو أول أديب مصرى وقف إبداعه على أدب الخيال العلمى، وكان قد مهد له كتاب مصريون سابقون ابتداء من الدكتور يوسف عزالدين عيسى فى تمثيلياته ومسلسلاته الإذاعية من أدب الخيال العلمى فى الأربعينيات من هذا القرن والتى نشر بعضها مطبوعا فيما بعد، ومروراً بتوفيق الحكيم فى بعض قصصه القصيرة ومسرحياته وفتحى غانم فى روايته «من أين»، ويوسف السباعى فى روايته «لست وحدك»، وسعد مكاوى فى بعض مسرحياته وقصصه القصيرة، ومصطفى محمود فى روايته «العنكبوت»، و «رجل تحت الصفر»، أى أن هؤلاء الكتاب لم يخصصوا أقلامهم وإنما جربوها فى كتابة أدب الخيال العلمى فيما جربوا من ألوان أدبية أخرى. أما نهاد شريف فكانت له شجاعة المغامرة بتكريس قلمه لهذا اللون الجديد على أدبنا العربى المعاصر، بحيث يمكن اعتباره اباله، مما يستحق معه التفاتا خاصا لم ينله حتى الآن من الجهات الرسمية فى الدولة، وإن كان قد ناله من محبيه وعشاق أدب الخيال العلمى وأدبائه من أبنائه الذين يواصلون طريقه فيثرون أدبنا فى مجال الخيال العلمى ويضيفون إليه بما يبدعون.





«روحي يا وهران روحي..»

«إلى بختي بن عودة شاعراً وشهيداً»

شَمْسُ وهرانَ جُرْحٌ فلا تغتذِ حَلْقةُ الأُرْجوانِ
تُسمّى بأسمائِها ما تشاءُ لهَا باندِفاعِكَ في
أوّلِ الحُبّ والأملِ الصّعْبِ لمْ يكُنِ العُمْرُ
يَكْفيكَ كيْ تتذكّرَ شهْوةَ أبْريلَ أوْ تتخيّرَ
ما تشْتهي منْ فواكِهِ مايْ ○ عنْدَ بابِكَ صوْتُ
اسْمهانَ الطّفوليُّ يُصْمي الخريفَ البعيدَ بما
كانَ مُكْتنِزاً نرْجِسُ الحُلْمِ في غبشِ الذّهْنِ لمّا
وَحيداً عبرْتَ الرّصيفَ إلى غسقِ المُفْرداتِ
ولمْ تنْتبِهْ لِمُرورِ الرّصاصةِ في رأْسِ «علّولةَ»
لامْتِثالِكَ كيْفَ عبرْتَ رصيفَ الزّهورِ الّذي

لا يُجيبُ وصَرْخةُ «جاءُوكَ» لَمْ تَنْكَفِئْ
بَعْدُ في عَتَباتِ الكِتابةِ كَيْفَ سَهَوْتَ و«سَبْتي»
دِماءُ القَصيدةِ مِنْ نَحْرِهِ لَمْ تَجِفَّ ولا فارَقَتْ
آيَةُ الرُّعْبِ أَعْيُنَ أَطْفالِهِ كَيْفَ لَمْ تَنْتَبِهْ

أَنَّ مَنْ يَسْفِكُونَ دَمَ الشِّعْرِ والشُّعَراءْ
سَرَقُوا فَرَحَ الأُمَّهاتِ أَباحُوا اغْتِيالَ النِّساءْ ٥
كُنْتَ تَقْرَأُ ميشيلْ فُوكُو.. بُولْ رِيكُورْ
وجُولْيا كْرِيسْتيفَا لِيَلْقاكَ في لَذَّةِ النَّصِّ
رُولانْ بارْتْ فَتُصْغي عَميقاً إلى جاكْ دِرِيدا
بِفَصْلِ خِطابٍ غَوِيٍّ عِنْدَ عَبْدِ الكَبيرِ الخَطيبي
هَكَذا كُنْتَ تُدْرِكُ أَوَلَمْ تَكُنْ تُدْرِكُ الخارِجينَ
مِنَ الكَهْفِ والخارِجينَ إلى ظُلْمَةِ الفِقْهِ لا
يَفْقَهُونَ الكِتابَ وأَنْتَ أَخَذْتَ الكِتابَ
بِقُوَّةِ إِغْوائِهِ لِتُؤَسِّسَ مَنْفاكَ في ساحَةِ الشُّهَداءْ ٥
لَمْ تُفَسِّرْ لَهُمْ «مالِكَ بْنَ نَبِي» بَيْنَ بارِيسَ والقاهِرَةْ
شَمْسُ وَهْرانَ جُرْحٌ أَلَمْ يَسْأَلُوكَ لِماذا أَبُوكَ
سُلَيْمانُ جاهَدَ في الثَّوْرَةِ الوَطَنِيَّةِ لَمْ يُمْهِلُوكَ

قَليلاً لِتُعلِنَ أَسْماءَ مَنْ خَذَلوهُ وَمَنْ نَهَبوا
الثَّوْرَةَ الوَطَنيَّةَ هُمْ أَطْلَقوا الطَّلَقاتِ
عَلَيْكَ لِكَيْ يُفْجِعوهُ وأَعْطَوْكَ صَكَّ اتِّهامٍ
بِلا جَدَلٍ قَبْلَ أَنْ تَكْشِفَ الفَرْقَ بَيْنَ الجِهادِ
عَلى سَطْوَةِ البَغْيِ في وَطَنٍ يائِسٍ والخُروجِ
عَلى سُلْطَةِ الوَحْيِ في ساعَةِ القَتْلِ مِنْ أَجْلِ
أَنْ يَخْلَعوا صيغَةَ الجَمْعِ في الإِثْمِ عَنْ وَطَنٍ واحِدِ الإِثْمِ والذّاكِرَة
قَتَلوكَ لِكَيْ يَقْتُلوا في عُيونِ اشْمَهانَ صِباها
فَلا تَتَذَكَّرُ مِثْلَ جَميعِ البَناتِ أَباها شَهيداً
تَراها تُكابِدُ دَمْعَتَها قُرْبَ شاهِدَةِ القَبْرِ
(كانَتْ تُناديكَ بِالشَّغَبِ العَذْبِ أَلّا تَغيبَ
لِتَرْعى حَمامَ طُفولَتِها بِيَدَيْكَ وَتَدْفَعَ عَنْها أَساها) ٥
شَمْسٌ وَقَمَرانِ جُرْحٌ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ الرِّفاقُ أَعَدّوا
الحَقائِبَ صَوْبَ المَنافي بَعيداً عَنِ الوَطَنِ القاتِلِ
انْكَسَرَ الحُلْمُ في وَهَجِ الأُغْنِياتِ وَخَرَّ المُغَنّي عَلى
سَيْفِهِ لَوْعَتُهُ نازِفاً وَتَراً وَتَراً كانَ «حُسْني»
عَلى شَجَنِ الرّأْيِ يُلَمْلِمُ مِنْ غُرْبَةِ العاشِقينَ سُطوعَ

التباريح لمّا أتى التتر الملتحون على بغتةٍ
أطفأوا صوته العاطفيّ لئلّا تمرّ العصافير
في وقتٍ وهران أو يزدهي شجر الحبّ قرب مواعيد
وهران ثمّ ادّعوا في البيانات «أنّ الغناء حرامٌ
وذبح النساء مباحٌ إلى أن يتبن جميعاً بلبس الحجاب»
ليكسو البلاد السوادُ ويغشى العباد الحدادُ معاصرةٌ
التتر الملتحين حجابٌ ومملكة الله في هذه الأرض
إن أشرقت بدعةٌ كافرة

شمسٌ وهران جرحٌ ووهرانُ «بختي بن عودة»
عمّدها الدمُ والرعبُ والنارُ، أنت الذي كنت

مجنونها كنت يا صاح تسأل منفاك
ذاكرةً للنشيد ووهرانُ تذبح بالشوق سائلها
كنت تعشق بالهاجس الشرس امرأةً سفلتك
على ركبتيها مكاسرةً وانبهاراً ووهران
تغويك بالشعر والصبوات لتفشي
إلى عاشقيها رسائلها

كُنْتَ في شَهْوَةِ العَنْدليبِ تُغَنّي
على شُرُفاتِ الحنينِ مشاتِلَها

كُنْتَ يا السّيّدُ الطّفلُ تَصْحو لِتلقى أسْمَهان
صَباحاً ضَحُوكاً ووَهْران في عِزّها المُسْتبِدّ
تُرَبّي لِدالِيةِ الأمنياتِ عنادِلَها

كُنْتَ يا السّيّدُ الطّفلُ تَحْلُمُ أنْ تتسكّعَ في مُدُنٍ
لا تُقلّدُ وهْرانَ في فتْكِها الوثنيّ
ولا تُهجّرُ عن مُروجِ الأغاني أيائِلَها

كُنْتَ يا صالح في عُزْلةِ الطّلقاءِ طليقَ الهوى
صادِحَ العُنفوانِ ووَهْرانُ فيك
تُحاصِرُ في صَرخةِ الشّجَنِ الشّهْمِ قاتِلَها

صالح أنْتَ الشّهيدُ الذي اقْترفَ المُشْتَهى كُلّهُ
نادِرٌ أنْتَ في كُلّ ما اخْترْتَ مِنْ شَغفٍ وجُموحٍ
ووَهْرانُ في عشقِها نادِرة •

القنيطرة 24.12.1996

أندريه موروا

ت: السيد إمام



البحث عن الزمن المفقود

البحث عن الزمن المفقود

ـ هل تؤمن بحياة ابدية فى عالم ياتى بعد الموت؟

ـ لا، لكننى اومن بحيـاة ابدية هنا والآن هناك.

لحظات يتوقف فيها الزمن فجاة ليفسح مكانًا للأبدية.

دوستويفسكى

١ ـ الموضوع وتيماته

كيف تصور بروست، تحديدًا، هذا العمل الذى غدا فى مثل طول «ألف ليلة وليلة» أو «مذكرات» سان سيمون؟ ما الذى كان يتوجب عليه قوله، بحيث غدا من الأهمية بمكان التضحية بأى شىء آخر فى سبيل إنجازه؟ إن اصدقاءه انفسهم، لم يتمكنوا من فهم الكثير مما نشره. وسادت نظرة عامة، بانه كان معنيًا بوصف بعض سيدات الصالونات، أو بالاضطلاع بدراسة ميكروسكوبية للعواطف الدقيقة الخالدة. إن ما كان فى الحقيقة يشغل تلميذ دارلو وبرجسون، هو محاولة التعبير عن فلسفة كاملة داخل عمل روائى.

يقول بروست فى إحدى رسائله إلى الأميرة بيبسكو بأن دوره كان شبيهًا بدور إينشتين، وبانه كان يتصف بالعديد من فضائل العالم ـ دقة الملاحظة، والأمانة فى تناول الحقائق، والإصرار على اكتشاف بعض القوانين العامة، وبانه كان وضعيًا، برغم كل صوفيته. ومن بين كل الأشخاص الذين ساهموا فى تكوين ذاته الفردية، الشخص الذى تمسك فى رأيه، بعناد أكثر بالحياة، فيلسوف لا يستشعر السعادة قط إلا إذا اكتشف

الصفات المشتركة التى تضم عملين معًا، وإحساسين معًا، ، ومخلوقين معًا. ما هى تلك الصفات المشتركة، وقوانين الوجود والتيمات البارزة فى سيمفونية بروست الضخمة؟

إن أول هذه التيمات، التيمة التى استهل بها عمله وأنهاه بها، هى تيمة الزمن. لقد كان بروست مسكونًا بهاجس زوال اللحظات المؤقتة، وبحالة التغير والصيرورة الدائمة لكل شيء يتألف منه المحيط الذى يعيش فيه، وبالتغيرات التى يحدثها الزمن فى أجسادنا وعقولنا. «مثلما توجد هندسة للفضاء، يوجد أيضًا، لونٌ من ألوان السيكلوجيا فى الزمن». إن كل البشر، سواء قبلوا هذه الحقيقة أو أنكروها، منغمسون فى الزمن، يحملهم تيار الأيام المتحركة. إن حياتهم جميعًا معركة مع الزمن: إنهم ينشدون ملاذًا فى الصداقة أو الحب. سوى أن هذه العواطف، يمكن أن تظل طافيةً فوق الماء، فقط إذا وجدت تعبيرًا فى الكائنات «التى تتفسخ هى الأخرى وتغرق، سواء لأنها تموت، أو لأنها تخرج من حياتنا، أو لأننا نحن أنفسنا يعترينا التغير. وببطء، يصعد النسيان من الأعماق العظيمة، ويقيم جدارًا حول أجمل وأعز ذكرياتنا. وسوف يأتى اليوم الذى ننظر فيه إلى سيدة بدينة، نلتقى بها ونراها تبتسم لنا ونبحث عبثًا عن اسمها الذى لن نعثر عليه قط حتى تقوم هى بإخبارنا به، وفقط، عندما يحدث هذا، يمكن لنا التعرف على الفتاة الصغيرة التى أسرت ألبابنا جميعًا ذات يوم. إن الزمن لا يهدم الأفراد فقط، وإنما يهدم أيضًا المجتمعات والعوالم والإمبراطوريات. إن وطنًا يمكن أن يولد بفعل العواطف السياسية كما حدث لفرنسا، إبان قضية دريفوس، حين تناحر الأصدقاء، وتفتت الأسر. إن كل ممثل فى المسرحية يجزم بأن مشاعره أبدية ومطلقة. إلاَّ أن التيار العنيد، يجرف الجميع، المنتصرين والمهزومين على حدٍ سواء، حتى أنهم، إذا التقوا مرة ثانية، بعد أن يكونوا قد بلغوا سن الشيخوخة، على عتبة القبر، نجد أن الضعف المتزايد، قد أخمد حماسهم القديم، وبأن مشاعرهم قد بردت، وبأنهم مفعمون بالحمم المبردة وغير العدوانية لنيرانهم المطفأة» إن المنازل والشوارع والطرقات، قد صارت وياللأسف، منغلقة، شأنها شأن السنين. وعبثًا نعود إلى الأماكن التى أحببناها يومًا ما، والتى لن يتاح لنا رؤيتها مرة أخرى على الإطلاق، لأنها كانت تتموضعُ، ليس فى المكان، وإنما فى الزمن. ولأن الشخص الذى يحاول اكتشافها: لم يعد الطفل أو الشاب الذى خلع عليها وهج عواطفه ومشاعره.

إن الفيلسوف الكلاسيكى يزعم أن «شخصيتنا تنبنى حول نواةٍ صلبة لا تتبدل، وبأنها أشبه ما تكون بتمثال روحى» ينهض مثل صخرة فى مواجهة أشكال العدوان التى يمارسها علينا العالم الخارجى. هذا هو الإنسان كما تخيله بلوتارك، وموليير، وحتى بلزاك. إلاَّ أن بروست يظهر لنا بأن الفرد، وقد انغمس فى الزمن، يتفسخ... وسوف يأتى اليوم الذى لن يبقى فيه شيء من الإنسان الذى أحب يومًا، والذى فجر الثورة يومًا. إن بروست يكتب «إن حياتى كما أراها، قد واجهتنى بمشهد من تعاقب الفترات الطارئة عدا فترة قصيرة، بحيث أن لا شيء مما كان يعتد به كقوة باقية، استمر فى الوجود مطلقًا فيما أعقبه. إننى أرى الحياة الإنسانية، مركبًا يغيب عنه سند «الذات» الفردية والمطابقة والدائمة على نحو بارز، شيئًا عديم الجدوى كليةً بالنسبة للمستقبل، يمتد بعيدًا فى الماضى، بحيث يمكن أن يتدخل عند هذه اللحظة أو تلك لأنه يعجز عن أن يضع نهاية غير عشوائية شأنه فى ذلك شأن مناهج تاريخ فرنسا التى كانت

سائدة فى المدارس فترةً، والتى تنتهى فيها الأشياء، طبقًا لهوى المنهج أو وهم الأشياء، بثورة ١٨٣٠، أو ثورة ١٨٤٨م، أو بنهاية الأمبراطورية الثانية...».

إن «الذوات» المتعاقبة، تختلف اختلافًا بينًا عن بعضها البعض، حتى أن من المتعين على كل منها أن يتخذ اسمًا مختلفًا. إننا نرى سوان، وأوديت، وجيلبرت، وبلوخ، وراشيل، وسانت لو، وقد سلطت عليهم جميعًا الأضواء التى سلطت عليهم فى فترات مختلفة من الحياة، وفى أحوال عاطفية متعارضة، حتى أن كلاً منهم يتخذ مجموعة من الألوان المتغيرة، شأنهم فى ذلك شأن الراقصات اللائى يبدون لنا فى ثياب مختلفة الألوان، مثل الأصفر والأخضر والأزرق، رغم أنهن يرتدين فى الحقيقة ثيابًا بيضاء. إن زمننا، الذى نستخدمه كل يوم، والمشاعر التى نحسها، توسعه، وتلك التى توحى بها تختزله والعادة تملؤه...» إن ذاتنا المنخرطة فى الحب تعجز عن تخيل ذاتنا المنسلخة عنه، وذاتنا ونحن صغار، تسخر من عواطف ذاتنا حين يتقدم بها العمر. والحقيقة، هى أن تفسخ الذات وتحللها موتٌ مستمر» و «الثبات الطبيعى الذى يُفترض وجوده فى الآخرين، ليس حقيقيًا شأنه فى ذلك شأن الثبات الذى نفترض وجوده فى ذاتنا.

هذا هو بروست الواقعى، رجل العلم، الذى يلاحظ ويُدوِّن بدقة، الدمار الذى يلحقه الزمن بالبشر. سوى أنه من بين العديد من الفلاسفة الذين شكلوا شخصيته، فيلسوف مثالىٌ ميتافيزيقى، يرفض قبول فكرة الموت الكلى «لذواته» المتعاقبة وعدم استمرارية الفرد، لأنه كان يمتلك، فى بعض اللحظات المميزة، حدسًا بنفسه باعتباره كينونة مطلقة. أن هناك تناقضًا بين إحساسه المعذب بأن كل شىء يصير إلى زوال، البشرُ، والأشياء، على حدٍ سواء، بما فيهم هو ذاته، والاعتقاد الراسخ بأن فى طبيعته شيءٌ ثابت بل وخالد. لقد عرف بروست هذا الاعتقاد فى بعض اللحظات القصيرة فى حياتنا، عندما تغدو إحدى لحظات الماضى فجاة حقيقيةً بالنسبة لنا، ويكتشف بأن المشاهد والمشاعر التى ظن بأنها قد تلاشت إلى الأبد، قد احتُفظَ بها فى مكان ما بداخله، وإلاَّ فكيف تعود هذه المشاعر للظهور؟.

إن ذواتنا السابقة، سواء أكانت روحية أو جسدية، لم يكتب لها الفناء، لأن بمقدورها أن تحيا مرة أخرى فى أحلامنا، بل وأحيانًا فى يقظتنا. ففى كل صباح نستيقظ، توجد بضع لحظات مختلفة نطفو أثناءها فى عالم من الأحلام. ومن هذه اللحظات، نبرز، ونعيد اكتشاف هويتنا. ولهذا معنى واحد، هو أننا لم نفقدها كلية. ولقد ظل بروست يسمع، فى الوقت الذى كانت فيه حياته تقترب من نهايتها، الرنّة، المعدنية، الملحّة، المطوّلة الحادة، الواضحة التى يحدثها الجرس الصغير، والتى كانت فى طفولته، تجلب إليه أخبار رحيل سوان. لقد قرر أنه لابد وأن يكون نفس الجرس، وبأنه الآن يَرِنُ بعد انقضاء سنوات طويلة. ولم يكن عليه لكى يستحضر مرة أخرى الخاصية الدقيقة لرنته، سوى أن ينغمس فى ذاته. ومن ثم، فإن الزمن لا يموت كلية على نفس الوتيرة التى نظن إنه يموت بها، وإنما يظل مدمجًا فينا، لأن أجسادنا ووعينا، هى مستودعات الزمن.

ومن هنا نشأت الفكرة المركزية الحية للجسد الكلى لعمله: فكرة إمكان الشروع فى اكتشاف الزمن، والذى يبدو وكأنما يتلاشى إلى الأبد، على الرغم من أنه قابع هناك، على استعداد دائمًا، لأن يتخذ منحىً جديدًا من مناحى الحياة.

ويمكن فقط القيام برحلة الاكتشاف هذه داخل ذواتنا. إن معاودة زيارة الأمكان التى أحببناها يومًا ما،

سعيًا وراء هذه اللحظات فى العالم الخارجى، لابد وأن تنتهى بخيبة أمل. إن العالم الحقيقى لا يمتلك وجودًا مستقلاً. إنه من خلقنا الخاص. إنه يتحرك بالمثل داخل وخارج الأشعة التى تسقطها مشاعرنا. إن العاشق سوف يعثر على جمال سماوى فى مشهد طبيعى، قد يبدو لغيره بشعًا إلى حدٍ ما. ويشبه الشخص الذى تعتريه حالة من الاضطراب الانفعالى، سواء كان ذلك بسبب الحب، أو الحماسة، شخصًا يرتدى نظارات زرقاء، ويصر، دون أن يعتريه أى شك، على أن العالم أزرق، لقد كان بروست يوجه أول قدر من الاهتمام «للحقائق» التى لا يمكن أن تحيط بها المعرفة، وكرّس ذاته لوصف «الانطباعات» حيث أن بإمكان الفنان أن ينقل للجمهور، عبر تسجيله للانطباعات «العالم كما يتبدى لغيره، ذلك انه لا يوجد عالم واحد فقط، بل مائة عالم، بل توجد عوالم بقدر ما توجد عيون بشرية، وضروب من الذكاء الإنسانى، عيونٌ تنفتح بعد كل ليلة، وعيونٌ تغدو مرة أخرى على وعى بمولد كل يوم جديد. إنه نحن، برغباتنا، وبميراث ذلك الماضى الطويل الذى بفعله، تشكلت هذه الرغبات، نحن الذين نخلع الشك والقيمة على غيرنا من الكائنات، والأشياء. إن ما كان يشغل بروست بعد عام ١٩٠٥ ليس العالم الذى كان يوصف خطأ بانه «حقيقى» وإنما العالم الذى أمكن اكتشافه بالبحث فى ذاكرته. إن الذات تغدو استمرارًا بفضل الذاكرة وحدها. إن إعادة خلق الانطباعات التى يتعين فحصها بعد ذلك، وإضاءتها وتحويلها لمكافئات ذهنية هى جوهر كل عمل فنى حقيقى.

القيمة الأولى إذن، هى الزمن الهدام. أما القيمة الثانية فهى الذاكرة الحافظة، والتى تمثل شكلاً مختلفًا عن أشكال الذاكرة الاعتيادية. إنها لون من الذاكرة الإرادية مناطها العقل، وبها يمكن لنا أن نصعد ونهبط فى درج الزمن الأبدى على نحو منتظم، ساعين لوضع الأحداث والصور فى ترتيبها الدقيق والحقيقى. سوى أن محاولة استدعاء الماضى على هذه الشاكلة يعد جهدًا ضائعًا. إن المعلومات التى تنتمى إلى عالم الماضى والتى يمكن للذاكرة الإرادية أن تنقلها، لا تحتفظ بشىء من جوهرها. هل الماضى من ثم، ميتٌ إلى الأبد؟ ليس بالضرورة.

«... أعتقد أن هناك الكثير مما يقال بشأن الاعتقاد السلبى بأن أرواح أولئك الذين فقدناهم، يتم سجنها فى أى كائن أو فى حيوان، أو نبات أو أى شىء غير حى. وتظل هذه الأرواح مفقودة بالنسبة لنا، حتى يأتى اليوم (الذى لا يأتى مطلقًا بالنسبة للكثيرين) الذى يتفق أن نمر فيه بالشجرة، أو نستحوذ فيه على الشىء الذى يسجنها حينئذ. تظهر، وتهتز، وتدعونا باسمائنا. وما أن نتعرف على صوتها، حتى يبطل عمل السحر. لقد حررناها. لقد قهرت الموت وعادت تشاركنا حياتنا.

يحدث هذا بفضل ماضينا إذن الذى يظل حيًا فى أحد الأشياء أو فى أحد الطعوم، أو أحد الروائح: وإذا ما تمكنا صدفةً، يومًا ما، أن نمنح ذكرياتنا سندًا من إحساس الحاضر، فسوف نعود للحياة مرة أخرى، مثلما يجد موتى هومر لأنفسهم مسكنًا من اللحم والدم، بعد أن تناولوا خمر التضحية.

إن بروست يكتب فى إحدى مذكراته «أن هناك موتيفًا متكررًا فى حياتى، أكثر أهمية من موتيف حبى لألبرتين، ويشبه بالأحرى، الفجر فى رباعية فنتوى التى تبشر بحلول الفجر السرمدى، وأقصد موتيف التذكر، الذى لا يعدو أن يكون المادة الخام لعمل الفنان... كوب الشاى والأشجار التى يمكن رؤيتها أثناء التجول، وأبراج الكنائس الخ...».

إنه يغمس قطعة من كعك المادلين فى كوب الشاى، وفى اللحظة التى تلمس فيها رشفة السائل المختلطة بفتات الكعكة حلقه، حتى ينتبه ويغدو على دراية بشىء يحدث فى وعيه «غمرتنى بمتعة فاتنة، متعة فردية، منسلخة، لا تشى بأصلها. وفى الحال باتت صروف الحياة غير ذى بالٍ بالنسبة لى، وكوارثها غير ذى أذى، وقصَرها خادع - لقد كان لهذا الإحساس الجديد نفس الأثر الذى تركه الحب فىّ، وهو ملىء بجوهر ثمين، أو أن هذا الجوهر لم يكن بالأحرى فى داخلى، وإنما هو ذاتى نفسها. لقد كففت الآن عن الشعور بأننى عادى، عرضى وزائل. من أين ياترى جاءتنى كل هذه الفرحة العارمة؟....

وفجاة، تعاوده إحدى الذكريات، ذكرى قطعة كعك المادلين، التى تعودت عمته ليونى أن تمنحها له كل صباح يوم أحد، بعد أن تغمسها أولاً فى الشاى أو التليو «غير انه عندما لا يدوم شىء من ماض بعيد، بعد أن يموت الناس، وتتفتت الأشياء وتتبعثر، تظل رائحتها برغم ذلك وحدها، هى الأكثر هشاشةً، لكنها الأكثر حيوية، وصلابة ودوامًا وأمانة، تظل رائحة الأشياء وطعمها مدة طويلة، مثل أرواح تتاهب لتذكيرنا، منتظرة لحظتها، آملة فيها، وسط أطلال ما تبقى، حاملة دون اهتزاز مبنى الذكرى الضخم».

فى اللحظة الواحدة، يستعاد الزمن، وفى اللحظة نفسها، يقهر الزمن، لأن شطرًا كبيرًا من الزمن، قد غدا جزءًا من الحاضر. إن لحظات كهذه، تمنح الفنان الشعور بأنه حقق الخلود. ولن ينسى أبدًا «هذا الترخيم الجديد للبهجة، وهذه الدعوة للفرح على كوكب الأرض» لقد استحوذ الكُتّاب الآخرون على قبس منه (شاتوبريان، ونرفال، وموسيه) غير أن بروست وحده هو الذى نجح

فى أن يدخل هذه الذاكرة الحسية المعقدة فى صلب عمله، إن الموضوع الرئيسى لروايته يمكن الآن أن يكون، صورة مجتمع خاص. إن بإمكانه العثور عليه فى فرنسا فى نهاية القرن التاسع عشر، أو تقديم تحليل جديد للحب (وهذا هو السبب فى أن من الحماقة الادعاء بأن عمل بروست لن يبقى لأن المجتمع الذى كتب عنه قد اختفى (لأن صورة الحب قد تبدلت). إن موضوع الرواية هو النضال الذى تخوضه روح الإنسان ضد الزمن، واستحالة العثور على نقطة ثابتة فى الحياة «الحقيقية» يمكن أن تتشبث بها الذات، وضرورة العثور على هذه النقطة داخل نفوسنا وإمكانية العثور عليها فى عمل من أعمال الفن، هذا هو الموضوع الرئيسى، والعميق، والجديد لـ «البحث عن الزمن المفقود».

٢ - خطة الرواية

بمجرد أن تخلى عن فكرة كتابة رواية موضوعية، تتمركز حول شخصية سوان، كان على بروست أن يتصور، فى ومضة موجزة من ومضات الحدس، أشبه ما تكون بتلك الوصفة التى يصفها فى نهاية «الزمن المستعاد» وبنفس الطريقة التى يتخيل بها مهندسٌ معمارى، المبنى كاملاً حتى قبل أن يقوم بتصميمه، كتابًا يشبه السيرة الذاتية الضخمة، ويخضعُ، شأن الروايات التقليدية، لمفاهيم الزمان والمكان أو المجتمع، وإنما يتفق مع قوانين عالم الروح والذاكرة، عالم من السحر ينمحى فيه المكان والزمان. ولا نملك سوى الاعتقاد بأنه كان يضع نصب عينيه رواية Praetérita لرسكن، ورواية توماس هاردى The Well Bcloved ورواية The Mill on the Floss لجورج اليوت، وأيضًا فاجنر الذى خصص له العديد من الفقرات فى كراساته. إن الإنشاء المتمركز حول عدد من الموضوعات لا يقل صرامة عن

الطريقة الخطية التقليدية للروائيين الكلاسيكيين. ومن نافلة القول أن نكرر بأن عمل بروست العظيم يتسم ببساطة وروعة الكاتدرائية. إن النقوش المحفورة على تيجان الأعمدة، والأشخاص الذين نجدهم على زجاج النوافذ الملونة، والقديسين الذين نعثر عليهم عند المداخل، والضوء المنتشر، وهمهمات موسيقى الأرغن، تاتلف معًا لكي تشكل عالمًا، ومع ذلك تظل الخطوط العظيمة لصحن الكاتدرائية، كلها، بسيطةً، وصافية.

من مارسيل بروست، إلى جان جاينيرون، عندما تحدثينني عن الكاتدرائية، لا اتمالك إلا أن اعجب من الحدس الذى حدا بك لاستنتاج ما لم اصرح به لأى إنسان قط. لقد جلست هنا للمرة الأولى لأكتب، واتذكر الآن باننى خططت لأن امنح كل جزء من اجزاء كتابى مجموعة من العناوين المتعاقبة: الرواق، نوافذ القبو... إلخ لكى احصن نفسى مقدمًا ضد النقد الغبى الذى يرى أن كتبى تخلو من البناء. بينما احب أن أؤكد لك، بان ميزتها الوحيدة، تكمن فى صلابة ادق اجزائها. ولقد تخليت عن فكرة استخدام العناوين المعمارية بعد ذلك، لأننى وجدتها مصطنعة ومتكلفة. سوى اننى عجبت عندما وجدت بانك قد نقبت عنها، وقمت باستخراجها بفعل من افعال الفراسة المدهشة...*.

ويرجع تاريخ كتابة هذا الخطاب إلى عام ١٩١٩، غير أن القارئ الذى قرأ «جانب منازل سوان» لأول مرة عام ١٩١٣، لم يكن بمقدوره استيعاب اللحظة التاليفية للعمل ككل، بافضل مما يمكن لزائر يدخل كاتدرائية روان من باب المكتبة، أن يفهم التصميم العام للمبنى.

وفى المقابل سوف يدهش القارئ الذى أتم قراءة العمل كاملاً، للتناظر الخفى الذى يتسم به بناء الكتاب، وبتضاعف التفاصيل التى توازن بعضها بعضا، من جناح لجناح فى هذا البناء، وللأحجار التى وضعت منذ اللحظة الأولى التى ابتدأ فيها العمل، والتى صممت لكى تحمل هذا السقف الآتى المقنطر، وسوف تعجب أكثر، من قدرة بروست على تخيل هذا الصرح الهائل على هذا النحو من الكمال. إن الشخصية التى تظهر على المسرح بشكل مؤقت فى المجلد الأول، تغدو فيما بعد، أحد أبطال العمل شأنها فى ذلك شأن تيمة موسيقية صمِّمت خطوطها العامة فى الحركة الاستهلالية، ثم تتطور بعد ذلك تدريجيًا حتى تصير مركز السيمفونية، وتستمر فى النمو، حتى تطغى على كل المزيج الصوتى بالجرس الوحشى لآلات نفخها النحاسية. إن الرواى يرى فى طفولته ذات يوم فى منزل عمه، امراة ترتدى ثوبًا قرمزيًا، لا يعرف عنها شيئًا، ثم يتضح فى النهاية انها الآنسة ساكريبان أوديت، مدام سوان، مدام دى فور شفيل. ويغدو أحد الرسامين المغمورين فى مجموعة فردوران الصغيرة يدعى بيش فى مرحلة متأخرة، اليستير العظيم «فى ظلال ربيع الفتيات». ويتعرف الراوى الذى يقوم بزيارة لأحد بيوت البغاء، على إحدى الفتيات الصغيرات، تصير بعد ذلك راشيل، معبودة سانت لو ثم تغدو فى النهاية إحدى أشهر ممثلات عصرها. ومثلما كان بروست يمهد الطريق قبل أن يقدم إحدى استعاراته الحسية، ببضعة كلمات فى الفقرة التى تسبقها، مهّد فى «سوان» للتيمات الرئيسية للعمل كله، وطورها بعد ذلك فى «الزمن المستعاد».

إن الأقواس العظيمة التى تنهض فوق قواعدها فى المجلد الأول، تنتهى ببراعة فى المجلد الأخير. إن قيمة كعكة المادلين فى «سوان»، يتم ترجيعها على مدى آلاف

الصفحات بعد ذلك، عبر حجر الرصيف غير المستوى، والمنديل المنشى. إن من الضرورى الانتباه إلى هذه الأقواس التى تؤلف بيئة العمل وتحمل كتلته. إن الكتاب يبدأ بافتتاحية تدور حول موضوعى النوم واليقظة، وهى اللحظات التى يمكن أن نرى فيها بوضوح تام، انقلاب الزمن، وتفكك الذات، ودوامها السرى. إن الأشياء، ومشاهد الريف، والسنوات العابرة، تداعب الراوى فى الظلام، إننا نتهيأ الآن للتجول بين ذكرياته.

ثم يرتفع الستار عن مشهد الكعكة، وهو أول ذكر لقيمة الذاكرة اللا إرادية وقوتها فى إعادة خلق الزمن فى حالته النفسية. ويتم استدعاء طفولة الراوى، ويبرز كل عالم كومبريه الريفى كاملاً من كوب الشاى الذى غُمست فيه الكعكة. إن الخصائص الرئيسية لعالم الطفولة السحرى هى:

(أ) احتشاده بأرواح حارسة قوية وطيبة، تقوم بحراسة حياة الراوى، وتجلب له السعادة (الجدة والأم).

(ب) يبدو كل شىء منتميًا لهذا العالم فى حالة من السحر الجميل - القراءة التجوال، الأشجار، الكنائس، طريق آل جرمانت، صلصلة جرس الباب المعدنية، اللانهائية، الباقية الجلية، المعلنة عن قدوم أو رحيل سوان، زنابق الماء فى نهر فيفون، ونبات العوسج على جانب ممر الكتلة المنحدر. إن كل هذه الأشياء تشارك فى هذا السحر الفاتن.

(جـ) الأسرار التى تحيط بالطفل، والتى تتبدى له الكلمات والأسماء من خلالها، دالةً على أشخاص يشبهون أشخاص الأساطير وحكايات الجنيات.

ويستدعى اسم جرمانت، وهو اسم العائلة المحلية العريقة، الذى سمى طريق جرمانت باسم قصرها، جينيفيف دى برابان، وكل الأشياء الصغيرة التى تتسم بالجمال المرحب. ويرمز اسم جليبرت، ابنة سوان، للحب، لأنه لم يكن مسموحًا للراوى بلقاء هذه الفتاة الصغيرة الخاصة، لسبب بسيط، وهو ان أوديت زوجة سوان التى كانت قبل زواجها منه إحدى الخليلات، لم يكن مسموحًا لها بلقاء عائلات الطبقة الوسطى المتطهرة، وهكذا غدت جيلبيرت محاطة بهالة الفتاة التى لا يمكن الوصول إليها.

لقد قُدرلحياة الراوى أن تغدو مطاردة طويلة لكل ما يكمن خلف هذه الأشياء. لقد أراد أن يكتشف ما كان مختبئًا خلف كلمة آل جرمانت، وراغبًا فى اختراق عالم آل جيرمانت المغلق، ومن ثم غدا ضعيفًا إزاء مظاهر الغطرسة، لقد شرع فى اكتشاف الحب، ومنحته جيلبيرت التى رآها مرة أخرى فى باريس فى الشانزليزيه أول تجارب الحب الطفولية. لقد عاش على أمل أن يعرف أماكن معينة مثل بالبيك وفينيسيا، ويشاهد عروضًا مسرحية بعينها - برما مثلاً، الممثلة العبقرية فى دور فيدرا. وبدأ أيضًا فى البحث، دون أن يعرف، عن شىء آخر أكثر جمالاً، ودوامًا؛ حالة من الفتنة التى لمحها فى اللحظات القليلة التى يشعر فيها بأن الواجب يقتضيه أن يمنح التجارب القصيرة الخاصة، ثبات الكلمات (أبراج الكنائس الثلاث، والأشجار الثلاث).

عندئذ، يأتى لحنٌ إضافى يعد فى حد ذاته تقريبًا، رواية قصيرة منفصلة.إن غرام سوان هو بالتأكيد أحد الأجزاء المتخلفة عن بناء سابق، خطط له عندما كان من المزمع أن يكون سوان بطلاً للعمل كله. لقد نجا هذا الجزء بنفس الطريقة التى ينجو بها معبد وثنى أو كنيسة رومانسيكية فى سرداب للدفن فى كاتدرائية قوطية.

وفى هذا الفصل نتعرف على طبيعة حب سوان لأوديت قبل مولد الراوى. لقد كان حبًا تعسًا (كل أشكال الحب بالنسبة لبروست كانت تعسة وسوف نعرف السبب فيما بعد) لقد كانت عاطفة مشبوهة تلك التى انعطفت مع المنحنى الذى يقود من الفتنة إلى المعاناة، ومن المعاناة إلى النسيان، منعطف سوف نتعرض له فيما بعد بتفصيل أكبر. إلا أن سوان مثله مثل الراوى، كان يحدوه الأمل فى بعض اللحظات فى بلوغ حقيقة أجمل وأكثر دوامًا. كان يعتقد، مثله أيضًا، أن الفن هو الذى يفتح الباب على الوان الأبدية. ولأن سوان لم يكن مبدعًا فقد تجاوز الزمن، ليس بالكتابة، وإنما بالاستماع إلى مقطوعات موسيقية معينة، ومشاهدة لوحات بعينها. إن تيمة «العبارات الصغيرة فى سوناته فينتوى» الرقيقة الملطفة، والناعمة مثل أنفاس العطر «تبرز الآن.

لقد انتهى الفصل الإضافى، ونعود مرة أخرى إلى الراوى، وسوف يكون من غير المجدى، أن نقوم بفحص كل جزئيات هذه الرواية، وإنما المهم هو أن نفهم مبادئ بنائها وتصميمها. إن مضمون العمل ككل، هو اكتشاف مارسيل لما يكون مختبئًا خلف واجهة الأسماء، ومحاولاته إنجاز عدد من الأشياء التى كان يرغب فيها بقوة، وتحرره الكامل والحتمى من الوهم. لقد كان يتحرق شوقًا إلى أن تقع جيلبيرت سوان فى حبه، ويحلم بالمشاركة فى سر وجودها اللذيذ، إلا أن جيلبيرت كانت عندئذ، قد أعرضت عنه. وبعد فترة من المعاناة الشديدة، نسيها تمامًا - ذلك أن الأطفال يمكن أن يعانوا من الحب بنفس القدر الذى يعانى منه البالغون، حتى أنه عندما التقى بها بعد ذلك بسنوات، بعد أن صارت شابة ناضجة مكتملة، لم يتعرف فيها على الفتاة التى كانت تعنى العالم بالنسبة له، أيام الأليزيه.

أما الحب الثانى فهو «زمرة الفتيات الصغيرات فى بالبك»، وهنا أيضًا تولد فيه الفضول، وإحساسٌ بالسر، أملاً فى السعادة المخبأة؛ ومرة أخرى، لم يكد يتعرف على زمرة الفتيات الصغيرات حتى وجدها سوقية ومتبذلة. ولم يقع حقيقة فى حب «فتاته المفضلة» حينئذ، البرتين سيمونيه، إلاَّ بعد ذلك بوقت طويل. وما إن حانت هذه اللحظة، حتى جعلها إحساسٌ جديدٌ بالسر، وتجربةُ معاناةٍ جديدة، مرةً أخرى، موضوعًا لرغبته.

والحب الثالث، هو دوقة جيرمانت: المرأة التى كانت تمثل له فى كومبريه، إحدى بطلات قصص الجنيات، والتى صارت بعد ذلك، جارته فى باريس، وصاحبة المنزل الذى كان كل منهما يعيش فيه. ومرة أخرى أشبع رغبته فى أن يخترق عالمها المغلق. لقد غدا شأن سوان، أحد المترددين، على هذا العالم. غير أن كل ما أصاب من نجاح، هو معرفته بتفاهة هذا العالم وأنانيته وقسوته. إن قيمة العالم العظيم، والحب، تمكن فقط فى الرغبة، أو فى الذكرى.

وهكذا شيئًا فشيئًا، التهم الزمن كل ما كان يمثل أملاً للعمر، وكل ما كان يؤلف عظمته، حتى أن الحب البنوى، لم ينج هو الآخر من الزمن. ويصرح الراوى بأن «استراحات القلب» (ويقصد فترات النسيان المتكررة)، قد غدت أطول على نحو مضطرد. لقد غمر النسيان جدته، لأسابيع وأعوام، مثلما حدث مع جيلبيرت، وتجردت نفس الأماكن التى كان قد أحبها، من شِعْرِها، وغدت بالبيك ذاتها، «مجرد أحد الأماكن التى كان قد عرفها». وصارت أسماء الأماكن التى كانت ذات يوم مثيرة وفاتنة، إلى الحد الذى كنت أجد فيه باعثًا عاطفيًا فى تقليب صفحات الدليل، ومراجعة جدول مواعيد القطارات، هى الأخرى، مألوفةً إلى الحد الذى كنت

أعود فيه لنفس الجدول، ومراجعة نفس الصفحة التى تحدد مواعيد سير القطارات من بالبيك إلى دوفيل مرورًا بدونسيير، بنفس الهدوء الذى كان يمكن أن أدون به قائمة من العناوين. وفى هذا الطريق العام الذى وطأته الأقدام مرورًا، والذى تعلقت به مجموعةٌ هائلة من الأصدقاء المرئيين، لم تعد دعوة الليل الشعرية هى دعوة البومة أو الضفدعة، وإنما فقط دعوة مسيو دى كريكيتو «كيف الحال؟» أو تحية بريشو «أهلا»، ولم يعد جَوه يولدُ فيَّ آلاما قاتمة.

إن فينسيا، التى نبصرها بعيوننا، لم تكن هى فينسيا رسكن؛ وحتى كومبريه نهر فيفون، وزهور ليلك سوان، وبرج كنيسة سانت هيلير، فقدت هى الأخرى جمالها السحرى الذى كانت عواطف الطفولة تغلفها به. لقد سار إلى هذه الأماكن يومًا فى معية جيلبيرت، التى كانت قد غدت الآن امرأة متزوجة، هى مدام سانت لو: «لقد احزننى أننى لم أستطع تقريبًا أن أعيش مرة ثانية، أيامى الخوالى. لقد وجدت نهر فيفون هزيلاً، وقبيحًا، كما لم ألحظ أيًا من التناقضات المادية الهامة التى اتذكرها. ولابتعادى عن هذه الأماكن، بفعل الامتداد الهائل لحياةٍ مختلفة، وعن الأماكن التى اتفق أن قمت بزيارتها مرة أخرى، لم أجد بينى وبينها، هذا التماس الذى يتولد عنه، حتى قبل أن نتخيلها، تلك الحرقة المباشرة، اللذيذة والشاملة للذكرى. ونظرًا لافتقادى، ربما لأى تصور واضح حول طبيعتها، أحزنتنى فكرة أن ملكة الشعور وتخيل الأشياء عندى، ربما يكون قد أصابها الانحطاط، حيث لم يعد بإمكانى الاستمتاع بهذه الجولات. ولقد ساعدت جيلبيرت، التى فهمتنى أقل مما أفهم نفسى، على زيادة هذا الإحساس بالاكتئاب، عبر مشاركتى دهشتى. كانت تقول «ما هذا، أنت لا تستشعر أية إثارة بانعطافك إلى هذا الممر الصغير الذى اعتدت صعوده؟» لقد كانت هى ذاتها قد تبدلت، حتى أننى لم أعد أعتقد بأنها جميلة، وهو الأمر الذى كانته بالفعل.

لقد ذاب وشُوه كل شىءٍ كان قد آمن به يومًا ما. ولذا فإننا نعبر عتبة ذلك الجحيم المسمى «سادوم وعاموره». إن عشقه لألبرتين كما رواه فى «السجينة» لم يعد سوى فضولٍ مرضى. لقد غدا مارسيل أكثر اعتقادًا بأن الحب ليس إلا تداعيًا لصورة فتاة صغيرة - كان يمكن أن تكون، إذا ما التقى بها فى ظروف أخرى - شخصًا مضجرًا لا يمكن فصل دقات قلبها عن ترقبٍ دام طويلاً، أو عن الألم الذى سببه له سلوكها أو طبيعة ميولها. والأمر الأكثر إيلامًا، والذى يغدو على المدى الطويل وحشيًا، هو قصص مسيو شارلو العاطفية، أمير سادوم، مفجر الرعود، الفاتن، الغريب.

وبالنسبة للشهرة، والموضة، والأحكام التى تتصل بالعالم، فإن أيًا من هذه التجريدات، لا تمتلك وجودًا حقيقيًا. إن الأغنية التى فتنت البرتين لموسم قصير، صارت بعد ذلك بعام، «لحنا مبتذلاً» لما سونيه. وعلى العكس مما كان يعتقده الراوى عندما كان صغيرًا، لم يعد هناك ما يمكن أن ندعوه «منزلةً عظيمة» لقد انحدر الحال بسوان الذى كان ذات يوم صديقًا لأمير ويلز والكونت دى بارى، لكى يتملق مسيو بونتان. لقد أتى اليوم الذى كان فيه الناس يسعون لبلوغ أكثر مما يسعون إلى مسيو شارلو «إن كل ما يبقى من الإنسان فى معظم الأحوال - ليس بعد وفاته وإنما أثناء حياته - هو اسم. إن فكرتنا عنه تكون خيالية وغاية فى الغموض، ولا تمت سوى بأدنى صلة لتلك الأفكار التى كنّا قد كوناها عنه، حتى أننا ننسى كليةً كم كنا على وشك أن نخوض مبارزة معه ذات يوم. إن كل ما نتذكره، هو أنه عندما كان طفلاً فى الشانزليزيه (حيث نجده، بالرغم من

تذكيرنا له، قد نسى تمامًا باننا كنا نلعب معه) كان يرتدى طماقًا غريبًا أصفر اللون على ساقيه...».

ما الذى تبقى من كل هؤلاء البشر؟ لقد زال عن أدويت جمالها، وانحسرت عن دوقة دورمونت فطنتها، وتحلى بلوخ بالصفات الحميدة، وأضحى على نحو ما، وسيماً، وتحول مسيو شارلو، الذى كان ينزل الرعد بالمتبجحين، إلى شيخ عاجزٍ مهان، يرثى له، يشق طريقه فى الحياة ملتمسًا العون من كل من هب ودب. وسانت لو، يتبدل به الحال، على الرغم من الشجاعة التى أبداها أثناء الحرب، إلى الحد الذى يشارك فيه عمه كل آثامه ورذائله. ويكتشف الراوى فى ذاته خصائص تعود أن يسخر منها أيام كانت هذه الرذائل لصيقة بعمته ليونى، وغدا مثلها معتلاً وناسكًا، تواقًا للاستماع إلى لغو زائريه، وإن يكن لأسباب أخرى ترجع لمرضه. ويتم تذكيرنا بأبيات هوجو.

كل أشياء العالم،

المجد والسؤدد العسكرى

وتيجان الملوك الساطعة

النصر ذو الأجنحة الملتهبة

والطموحات المتحققة

تومض فوق رءوسنا برهةً

مثل طائر فى الهواء.

أجل. «يسقط البهاء من سمائه: لقد قضت الملكات صغيرات فاتنات». إن الجزء الأول من «الزمن المستعاد» ينحل إلى صورة من الفساد المأساوى الخريفى لكل ما هو كائن. إن الأشخاص الذين ظن الراوى يومًا بأنه يحبهم، صاروا مرة أخرى مجرد الأسماء التى كانوها فى بداية «سوان». سوى أن هذه الأسماء لم تعد تخفى الآن سرًا، والغايات التى كان يسعى لبلوغها، والتى تحققت ذات مرة، ذابت الآن فى الهواء. إن الحياة، فى حركتها الدءوب التى لا تتوقف، ليست سوى زمنًا مفقودًا. إن بروست يرى، مرة أخرى، فى إحدى الحفلات التى أقامتها الأميرة جيرمانت، أولئك الذين أعجب بهم فى شبابه، وقد تنكروا فى هيئة أشخاص خرفين، ويكشف له منظرهم، فى ومضة خاطفة، عن خواء الحياة.

ومع ذلك، ففى نفس المناسبة، ونتيجة لبعض الأحاسيس العامة للذاكرة مثل كعكة المادلين (إن حجرًا غير مستو من أحجار الرصف، يوجه ذهنه صوب فينيسيا، «ويستدعى» المنديل الصلب المنشى «كل بالبيك فى المكتبة»، ولقاؤه بعد ذلك بالآنسة سانت لو، ابنة روبير وجيلبيرت، «فتاة صغيرة فى حوالى السادسة عشرة، كان طولها مقياسًا لانقضاء نفس الزمن الذى كنت أرغب فى نسيانه» وفى ذات المناسبة، توصل لاكتشافه الأخير لـ «الزمن المستعاد» زمن بلا لون، لا تدركه الحواس، كان برغم ذلك «حافلاً بالأمل لكى أتمكن من لمسه، ولكى يبدو فجأة، صلبًا، وثابتًا كعمل فنى. وبدا الابتسام المحملُ بالأعوام المفقودة، نَفْسَ صدى شبابى».

إن «جانب سوان» و «جانب جرمانت» يتوحدان فى شخص الآنسة سانت لو. لقد اكتمل القوس، وتم بناء الكاتدرائية. وأخيرًا يدرك الراوى رسالة الأبدية. الرسالة نفسها التى حملتها له الأشجار الثلاثة وكعكة المادلين، والعبارة الموسيقية.

أما الدور الذى قدر له الإضطلاع به، فهو دور الفنان الذى يمكنه وقف جريان الزمن عبر تثبيت هذه اللحظات بكل ما تنطوى عليه. إن الحياة فى انقضائها، لا تعدو أن

تكون هى الزمن المفقود سوى أنه يمكن إعادة تشكيل هذه الأشياء، وإحيائها مرة أخرى، وتقديمها تحت مظلة الأبدية أى الفن.

تلك هى اللحظة التى يأتى فيها الخلاص للفنان، ولكل البشر. وينشأ عن اختلاط العوالم النسبية، عالم مطلق. ويظل الإنسان، عبر نضاله الطويل مع الزمن، بفضل طلاسم الفن وتمائمه، هو المنتصر. ومن ثم، نرى أن موضوع «البحث عن الزمن المفقود» هو دراما كائن على قدر بالغ من الذكاء، حساس على نحو مؤلم، يشرع منذ عتبة الطفولة، فى العثور على السعادة فى المطلق ويحاول بلوغها فى شتى صورها، برغم رفضه بنقاء معاند، أن يخدع نفسه كما يفعل معظم البشر، ذلك أن البشر، يقبلون كقاعدة، مفاهيم المجد والحب وانتصارات العلم بقيمها الظاهرة. إن بروست الرافض لهذا المسلك، يندفع لالتماس المطلق الذى يكمن خارج هذا العالم وخارج الزمن نفسه. إن المطلق هو ما يجده المتصوفون الدينيون فى الله. أما بروست، فيلتمسه فى الفن. وبذا يمارس ضربًا من ضروب الصوفية أكثر اتصالاً بالمطلق الدينى مما «نظن»، ذلك أن الفن جميعه، ذو أصول دينية، ولأن الدين قد وجد فى الفن دائمًا الوسيلة التى ينقل بها للوعى الإنسانى، الحقائق التى لا يتوصل لها الذكاء إلا بصعوبة بالغة.

إن الرواية والحياة وشىء واحد. ويغدو خلاص بطله، وخلاصه شيئا واحدا، وينتهى العمل فى اللحظة لتى يقرر فيها الراوى البدء فى كتابه. وهكذا، يلوب الثعبان الطويل على نفسه، بعد وصف لدائرته الضخمة. لقد قرر بروست منذ شرع فى كتابة الصفحة الأولى من «سوان» أن تنتهى الفقرة الأخيرة من الرواية بكلمة «الزمن»: «إذا ما أتيح لى الوقت الكافى لإتمام عملى، فلن أتوانى عن وسمه بخاتم الزمن، الذى فرض نفسه على الآن بقوة طاغية، وسوف أصف الرجال من ثم، إذا اقتضى الأمر، كوحوش يشغلون مكانا فى الزمن، أكثر أهمية على نحو لايحد، من ذلك المكان المحجوز لهم فى الفضاء، مكانا، يمتد على العكس على نحو لا يقاس، حيث يقفون مثل عمالقة يغمرهم الزمن، الذى يلمس فى وقت واحد، السنوات المتباعدة، والفترات القصية، التى عاشوها؛ والتى تندرج بينها، أيام لا تحصى...».

وعندما نسمع فى هذه الخاتمة المهيبة كلمة «الزمن» تتكرر فى أربع مناسبات منفصلة، فإن ذلك يذكرنا بيتهوفن وهو يكرر النغمة النهائية فى نهاية السيمفونية، كلون من التوكيد والانعتاق.

وهذه فى الحقيقة هى رواية بروست: تأكيد وتحرر. إن ما يفعله الفنان، وما يتوجب عليه فعله، هو أن يزيح لنا جزئيا ستارة القبح والتفاهة اللذين يجعلانا غافلين لا مبالين، أمام مشهد الكون». ومثلما استخلص فان جوخ من كرسى ذى قاعدة من القش، وديجاومونيه من امرأة قبيحة روائعا، عرض لنا بروست موقدا عتيقا، ورائحة رطبة، وحجرة ريفية، ودغلا من نبات الزعرور المزهر ليقول لنا «افتحوا عيونكم، وشاهدوا كيف تكمن خلف هذه الأشكال البسيطة كل أسرار العالم.

إن السفر فى الحقيقة، ليس «رؤية المشاهد البكر، وإنما رؤية العالم بعيون مائة آخرين، تلك الرحلة التى تقوم بها فى صحبة بروست، وفى سيمفونيته الضخمة، تتقابل تيمتان، مثلما يحدث فى سباعية فنتوى: الزمن الهدام، والذاكرة المخلصة. وأخيرا يقول واصفا هذا اللحن السباعى: إن موتيف الفرح يبرز منتصرا: لم يعد هذا الموتيف صرخة تدل تقريبا على القلق، خلف سماء فارغة، وإنما فرح يفوق الوصف، يبدو وكأنه يصعد من

الفردوس مباشرة، فرح يختلف عن فرح السوناتة، بنفس القدر الذي يختلف به رئيس ملائكة ماتينيا بردائه القرمزي، النافخ في البوق، عن ملائكة بلليني بوجوههم العذبة الرصينة العازفين على القيثار. لقد أدركت حينئذ بأن على ألا أنسى بعد ذلك، انتقال هذا الترخيم الجديد للبهجة، وهذا الاستدعاء للفرح الذي يكمن خلف عالم الرجال..».

وبالنسبة لنا، نحن عاشقو بروست، نحن الذين وجدنا غذاء روحيا في كتابه الذي يبدو سوداوياً، والذي يمكن أن يسمو بروح أولئك الذين يقرأونه قراءة صحيحة، نعرف بالتأكيد، أنه لا يمكن لنا أن ننسى مطلقا عالمه المسحور، وذكاءه الذي يبز ذكاءنا الفاني، ونظرته المتأملة، التي تركت لنا آثار إحدى الروائع، بغض النظر عن المكان الذي تستقر عليه، وشعره الذي يتحدث عن الله والإخوة.

٣ ـ التكنيك:

قلنا أن الزمن يتم استعادته، بواسطة بروست (أو الراوي) في لحظات نادرة من الإشراق، عندما تجاور آنية الإحساس والذاكرة، بين لحظات توجد بينها مسافة واسعة، وتوقظ الوعي فينا بوحدتنا ودوامنا غير أن هذه اللحظات عرضية ونادرة. إن بإمكانها أن تلقي ضوءا كاشفا على طبيعة مهمة الفنان، ولكنها لا تمكنه من البحث على نحو مؤكد، عما يكمن خلف كل الأشياء وأن يخرج إلى ضوء النهار، في صفحات كتابه، الجمال المسجون. أما ما يتوجب على الآن فعله، فهو وصف طقوس هذه العبادة الخاصة، أو بعبارة أخرى، إبراز الوسائل الفنية التي يستخدمها الكاتب لكي يضفي على الماضي خصائص الـ «المباشرة». لقد اعتقد بروست أن المعجزة ممكنة، لأن الحاضر محمل تماما بالماضي. وإليك الفقرة المركزية التي يجلو فيها فكرته:

إن أياً من الصور التي تمدنا بها الحياة، تمنحنا في الحقيقة، وقت حدوثها، عددا هائلا من الإحساسات المختلفة. إننا ننظر مثلا إلى غلاف الكتاب الذي نطالعه، وندرك أن أشعة القمر، لليلة بعيدة من ليالي الصيف هي في حقيقة الأمر، جزء لا يتجزأ من العنوان المطبوع، وأن نكهة قوة الصباح، تجلب لنا نفس التوقع الغامض، ليوم قادم بديع، هو في الغالب يوم قديم، كنا نحتسي فيه من وعاء خزفي، السائل القشدي المغضن الذي يشبه الحليب المتجمد، الذي كان يرنو لنا بابتسام، من قلب شعاع غامض، كفجر وليد.

إن الساعة الزمنية، ليست مجرد ساعة، إنها تحفل بالروائح والأصوات والاختلافات المناخية والخطط. إن ما ندعوه حقيقة هو علاقة تقع بين أحاسيسنا وذكرياتنا. علاقة يمكن لأي صورة سينمائية أن تعرضها، ذلك أنه كلما بدت هذه الصورة قريبة من الحقيقة، كلما انحرفت بعيدا عنها ـ علاقة فريدة؛ يتوجب على الكاتب استعادتها، بأن يناضل لكي يسجن إلى الأبد في عبارة مفردة، طرفي التجربة المتباعدين وبمقدور المرء، أن يسجل عبر الوصف الخالص، عدداً من العبارات المتصلة بالموضوع الذي يمكن مشاهدته في المكان الموصوف، واحدة بعد أخرى على نحو لا نهائي. سوى أن الحقيقة تبدأ فقط، في اللحظة التي يأخذ فيها الكاتب شيئين، منفصلين، ويؤسس بينهما تلك العلاقة التي تشبه في عالم الفن، العلاقة السببية في دنيا العلم، ويسجنهما في القيد الضروري لأسلوب جميل، أو يقتفي في ذلك سيرورة الحياة ذاتها، بأن يعزل خاصية مشتركة في كلا

الإحساسين، ويستخلص جوهرهما، بوضعهما فى ترابط وثيق، وذلك باستخدام الاستعارة كوسيط، وبذا، يخلصهما معاً، من التجاور الزمنى، ويربطهما معاً برباط الوحدة اللفظية التى يستحيل وصفها. أليست الطبيعة ذاتها هى التى وضعتنى عند هذه النقطة، على طريق الفن الطويل، الطبيعة التى جعلت من المستحيل على دائما، إدراك جمال أحد الأشياء إلا بوساطة شىء آخر: وقت الظهيرة فى كومبريه الذى أحسه بعد ذلك بوقت طويل، فى صلصلة الأجراس، وقت الصباح فى دونسبير، وفى فواق نظامنا المائى الساخن؟ ربما كانت العلاقات المعنية طريفة على نحو خاص، وربما كانت الموضوعات عادية ومبتذلة، والأسلوب رديئا، سوى أنه دون أن يحدث شئ من هذا القبيل، فإن النتيجة سوف تكون، لا شىء.

خذ موضوعين منفصلين ... اسس بينهما

علاقة: هذا، طبقاً لبروست، هو أحد أسرار الفنان. إننا نبدأ فى إدراك جمال. أحد الأشياء، عندما نتخيل شيئًا آخر وراءه. لقد مر بروست مرارًا على القصور التى صممها جابرييل دون أن يلاحظ بأنها أكثر جمالاً من المبانى المحيطة «مرة واحدة فقط، استوقفنى أحد هذه القصور طويلاً، وكان ذلك عندما بدت أعمدته، وصارت بعد أن حل الظلام، أثيرًا بفعل ضوء القمر، وبدت، كما لو أنها قد قُصّت من الكرتون، لأنها ذكرتنى وقتئذ، بمشاهد أوبريت «أورفيوس فى الجحيم» وتركت فىَّ، للوهلة الأولى انطباعًا بفكرة الجمال...»، وهكذا، توقظ فينا ذكرى شىء ما أقل جمالاً، إحساسًا بالجمال، وذلك عبر الإحالة إلى شىء آخر. لماذا؟ لوجود متعة ذهنية فائقة فى العثور فى أحد التماثلات، على المخطط الأولى لأحد القوانين.

وهذا حقيقى على نحو خاص، حيث يتفق أن يكون الطرف الثانى من التشبيه، الشىء المدرك عبر الشفافية الوسيطة للحقيقى، وثيق الصلة بذلك الجزء من طبيعتنا الذى يحيا على مستوى عميق، أو يشترك فيما هو أصيل فى روحنا. إن حواس الذوق، واللمس، تحدث فى الحقيقة أثراً حاداً فى الخيال، برغم اعتقادنا بأنها أقل حدة من حواس البصر والسمع. ولأنها أقل ذهنية، فبإمكانها أن تمارس تأثيرًا فريدًا على الخيال. إنها هى التى تعقد الصلة بين الوضيع والرفيع، الجسد والروح: لقد أظهر جان بومييه، كيف تغلب عند بروست الصور المستمدة من الذوق والطعام. إن وجهًا متعبًا يتفتت مثلما يحدث للبن المتخثر: إن شريطًا من سماء حمراء عند الأفق، وقت الغروب، له نفس القوام الصلب، والحافة الحادة لقطعة من لحم الخنزير. وأبراج تروكادور المتوهجة بفعل ضوء المساء، تبدو مثل أبراج السكر الوردية، التى نشاهدها فى محلات الحلوى العتيقة.

ويجد الشاعر خلف المظاهر السطحية، صور الأشياء النامية، والحيوانات، والمشاهد الطبيعية العظيمة، التى تؤلف العناصر الأساسية فى كل الفنون... إن «ربيع الفتيات» تبدو للراوى مثل أيكة من الزهور، وجمال الفندق فى بالبيك، عند دلوفه إلى الصالة الكبرى المتوهجة وقت حلول الظلام، تدفعه إلى التفكير فى أحد نباتات الصوبة المحمية من البرودة، ويتحول مسيو شارلو إلى نحلة كبيرة طنَّانة، وجوبيان إلى نبتة من نباتات السحلبية، ومسيو بالانسى إلى إحدى أسماك الكراكى، وال جيرمانت إلى طيور، والخدم إلى كلاب صيد. وجميعها يستدعى إلى الذهن مسخ الكائنات لدى الشعراء الأقدمين. أما الزهور، فإنها تتحول، عبر عملية عكسية، إلى نساء، والزعارير البرية إلى فتيات صغيرات مرحات، طائشات مغناجات، وترتدى زهور النسرين،

صديريات يميل لونها إلى الاحمرار، وتتزيا أشجار تفاح نورماندى بثياب من ساتان الحفلات الوردى.

وفوق هذا كله، يكتشف الشاعر خلف الأشياء المادية، ما يدعوه يونج بالنماذج العليا، أى الأساطير التى تضرب بجذورها عميقًا فى العقل البشرى، أصل كل شخصيات قصص الجنيات(*). فخلف دوقات جرمانت تنهض شخصية جنيفيف دى برابان: خلف الشجرات الثلاث، ذكرى غامضة لتلك الأساطير التى يُوسر فيها جسدٌ فاتنٌ من لحم ودم (دافنى Daphne) فى اللحاء الخارجى. حتى أن الفروع المتأرجحة تبدو مثل أذرع تمتد فى تضرع يائس: خلف البرتين النائمة، كانت همهماتُ البحرِ وسرُ العالم كله. وعلى هذا النحو، تظل أسطورة بروتيس هى التى تعين شعرائنا على الغناء بشكل أكثر روعة للمحيط وأشكاله التى لا تعد ولا تحصى.

أن تأخذ موضوعين منفصلين، وتؤسس بينهما علاقة... ثم تسجنهما داخل الحدود الضرورية لأسلوب جميل، ويترتب على هذا أن تكون العناصر الأساسية للإسلوب الجميل تبعًا لبروست هى: الصورة. والوسيلة الوحيدة لنقل العلاقة الماثلة بين موضوعين، هى الاستعارة، ووظيفتها، هى أن «تستعير من موضوع ما، ليس ماثلاً بطبيعة الحال فى الموقف الموصوف، صورة طبيعية ومدركة للحقيقة. إنها تساعد كلاً من المؤلف والقارئ على ابتعاث شىء ما كان مجهولاً حتى هذه اللحظة، أو شعور من الصعب وصفه، وذلك بالتشديد على تشابههما مع موضوع مألوف.

ولكى تحتفظ الصورة، بقوة استدعائها الكاملة، توجب ألا تكون قد ابتذلت فى حد ذاتها، أو تشوهت بفعل الاستخدام الدائم، كما ينبغى أن يكون طرف المقارنة، معروفا لنا على نحو أفضل من الموضوع الذى يقوم باستحضاره إن الصور التى استخدمها كل الكتاب العظام أصيلةٌ وحقيقية ولا يعيبهم استعارتها من حقول مختلفة للنشاط الإنسانى. إن بروست يستمد العديد من صوره المدهشة من علم النفس وعلم الأمراض «إن أولئك الذين لم يجربوا الحب مطلقًا، يؤمنون بأن الإنسان الذى يتمتع بالذكاء، يمكن أن يتقبل التعاسة فقط من امرأة تستحق الألم الذى تسببه...». وهناك فقرات يلقى فيها ضوءًا كاشفًا على ركن صغير من أركان المجتمع بمقارنته بركن آخر، يبدو، للوهلة الأولى، غير ذى صلة. «لقد عين الرجل الذى كان يشغل منصب رئيس الوزراء منذ أربعين عامًا خلت، فى وزارة جديدة، وقدمت له إحدى الحقائب الوزارية، بنفس الطريقة التى يمنح بها منتجوا المسرح، دورًا لزميل سابق، اعتزل منذ فترة طويلة، لكنهم يؤمنون بأنه أقدر على التمثيل بشكل أكثر براعة، من ممثلين أصغر سنًا، ويعلمون أيضًا، بأنه يمر بظروف صعبة، سوى أن بإمكانه الظهور أمام الجمهور فى سن الثمانين بمواهب لم يصبها العطب تقريبًا، أنضجها الزمن، بحيث يدهش المرء عندما يكتشف اتساعها قبل وفاته، بوقت قصير جداً...».

وإليك بعض الصور التى انتزعت كيفما اتفق من كتاب بروست: إن أم الراوى تخبر فرانسواز، بأن مسيو نوربوا قد وصفها بأنها «قائدة، من الطراز الأول، تمامًا، مثلما ينقل وزير الحربية لأحد جنرالاته، بعد طابور عرض، تحيات الملك الزائر...» وكان مارسيل، وقت أن كان واقعًا فى حب جيلبيرت يعتبر كل ما يتصل بسوان مقدسًا، ويفزع، عندما يسمع أباه وهو يتحدث عن شقة سوان، كما لو كانت مملوكة لأحد الأشخاص التافهين: «لقد شعرت بالغريزة، بأن على عقلى أن يتحمل أية

تضحية ضرورية يتطلبها مجد سوان، وعلى الرغم مما كنت قد سمعته توًا، نحيت إراديًا، كما ينحى شخصٌ متدين لوحة، «حياة يسوع» لرينان، الفكرة المزعجة، بأن شقته يمكن أن تكون، ولو على سبيل التصور، شقة عادية جدًا، تشبه تلك الشقة التى كان يمكن لنا نحن أنفسنا أن نقيم فيها...» وتقارن أم الراوى حملة مدام سوان لتوسيع غزواتها الاجتماعية بحادثة يرجع تاريخها إلى الحرب الاستعمارية: «والآن، وبعد أن تم إخضاع قبيلة الترومبير، لن يمضى وقت طويل قبل أن تستسلم القبائل المجاورة» وعندما تلتقى بمدام سوان فى الطريق، تقول لدى عودتها إلى المنزل «لقد شاهدت توًا مدام سوان على طريق الحرب(*). لابد وأنها تتأهب الآن للقيام بمهمة ضد قبائل الماسيشوتسى والسنيالى Cin-galees أو الترومبير. وأخيرًا، تدعو مدام سوان إلى منزلها امرأة مضجرة، لكنها برغم ذلك طيبة القلب، تعرف «عددًا كبيرًا من زهرات الطبقة الوسطى التى يمكن لهذه النحلة النشطة المسلحة بقبعة مريشة، وحافظة بطاقات أن تزورها فى أصيل واحد».

ووسيلة أخرى من الوسائل المفضلة التى يلجأ إليها بروست، هى استدعاء الواقع عبر الإشارة إلى أعمال الفن. ولم يكن هو نفسه رسامًا أو موسيقارًا، إلا أن الرسم والموسيقى، كانا دائمًا بالنسبة له مصدرًا للسعادة القصوى. لقد كان على علاقة حميمة بـ جاك إميل بلانش، وجان لويس فوديييه، وبرنسون، الذين كانوا جميعًا مرشديه فى جولاته بين الروائع. لقد قرأ بودلير، وفرومنتان، وفسلر، ورسكن بطبيعة الحال. وعلى الرغم من ندرة أسفاره، أو الخروج من منزله، فقد كان قادرًا تمامًا على القيام برحلة إلى متحف «هاج» أو «بدوا» بغرض وحيد، هو مشاهدة لوحة واحدة. ولم تعوزه أبدًا مصطلحات هذا الحقل.

لقد بدأ بأن شعر بالتعاطف مع الرسامين الذين اعتاد أن يلتقى بهم فى حجرات الجلوس المختلفة التى كان يتردد عليها. وفى استوديو ماديليان لومار، ولم يكن هؤلاء الفنانون هم الأفضل دائمًا: لقد ذكر فى الاستبيان الذى ملاه عندما كان طفلاً، بأن ميسونييه هو رسامه المفضل، وكان يحس دائمًا بالضعف تجاه إيلو ولاجاندا را، لكنه عرف أيضًا ديجا، وأبدع، بجمعه بين الانطباعين وديجا شخصية إليستير، رسام روايته العظيم. وتعلم من قراءاته لرسكن أن يعشق جيوتو، وبللينى، ومانتينا، واكتسب فى مرحلة مبكرة من عمله، عادة البحث عن أوجه شبه بين الأشخاص الذين نعرفهم، وأشخاص اللوحات المشهورة، لأنه يعشق بالأساس، هذه التطابقات، عشقًا طبيعيًا، حتى أنه كان يشعر بالبهجة لرؤية جمع باريسى فى مواكب بينوز وجوزولى، والتعرف على أنف مسيو دى بالانسى فى جيرر لانداير، أو بورتريه محمد الثانى فى بروفيل بلوخ، وأيضًا لأن استدعاء جو معروف مرتبط بأحد أعمال الرسامين العظام، ينقل معنى المؤلف، على نحو أفضل بكثير من بعض الصفحات الوصفية.

ومن ثم، نجد وجهًا شرسًا لأحد الخدم مقارنًا بالجلاد فى إحدى لوحات عصر النهضة، وخادمة المطبخ الحامل فى كومبريه، بلوحة «الإحسان» لجيتو. وتوصف حجرة طعام سوان بأنها تشبه فى ظلامها أحد بطون معابد رمبرانت الآسيوية. وتذكرة مجموعة من الجنود الذين احمرت وجوههم بفعل البرد، بفلاحى بيتر بريجيه Peter Breughel. وفى إحدى محلات الأشياء المستعملة فى دونسيير «حولت شمعةٌ مضيئة، ذابت حتى المنتصف، يسقط ضوؤها الأحمر على أحد النقوش، الداخلَ إلى دراسة فى الحجر الدموى، فى الوقت الذى أحال فيه شعاع الضوء البدائى ـ الذى خلع لونًا على

شريحة الجلد، ودس خنجرًا مطعمًا بالجواهر المتلألئة، وغشاءً أخضرَ مجنزرًا يدل على القدم، أو طلاء الصورة الأصل، على صور لا تعدو أن تكون نسخًا مقلدة، كل المؤسسة المتداعية، بكل خليطها من النفايات والقمامة، إلى لوحات لا تقدر بثمن، من إبداع «مبرانت...».

ومثلما يمكن تحويل مشاهد ممرات الفندق الكئيبة والقذرة إلى سحر بفعل ضوء يضفى عليها «خاصية» رسوم رمبرانت الدافئة، الذهبية والوامضة، والحافلة بالأسرار، يغدو وجه أوديت الذى يبدو للوهلة الأولى عاديًا، بالنسبة لسوان، بارع الجمال، بمجرد أن يذكره بإحدى لوحات بوتشيللى. ولكى يجعل بعض تقلبات الحب مفهومه، كان بروست يهيب بواتو «أحيانًا... يبدو أحد الأشياء النفيسة، وكأنما يتلاشى فى الهواء، صورة كاملة مفعمة بالمشاعر، والحنان، والبهجة الحسية، والالتياعات المضنية، إبحار كامل للعواطف المتأججة، التى يمكن للمرء ملاحظتها، بسرور التماسًا للراحة والطمأنينة فى الليالى القادمة المسهدة. شيءٌ يتلاشى مثل قطعة ذاوية من القماش يستحيل بعثها...».

ورسامه المفضل، الذى جعل بيرجوت يمتدحه دون تحفظ، والذى اعتزم سوان أن يكتب مقالاً عنه، هو فيرمير الذى يتحدث عنه بروست نفسه فى خطاباته إلى فودوييه بإعجاب شديد، ويجعل منه، طيلة صفحات «البحث عن الزمن المفقود» معيارًا للقلب الإنسانى. لقد اعتبره بروست الروائى والإنسان على حد سواء، أعظم الرسامين، ويكتب إلى فودوييه «بمجرد أن وقعت عيناى على لوحة مشهد ديف فى متحف هاج، أدركت بأننى شاهدت أجمل لوحة فى العالم». وفى «جانب منازل سوان» لم أستطع مقاومة إغراء أن أجعل سوان يخطط لدراسة عن فيرمير... على الرغم من أننى لم أكن أعرف فى هذا الوقت سوى القليل جدًا عن فيرمير... إن هذا الفنان الذى يدير لنا ظهره، والذى لا يأبه كثيرًا بأن تكون له ذرية، والذى لن يعرف أبدًا رأى ذريته فيه، يحركنى بعمق...» ولن نحتاج إلى الكثير من التفكير لكى نعلل هذا التفضيل. إن فيرمير، شأنه فى ذلك شأن بروست، لم يشوه الحقيقة أبدًا، وإنما أعاد تشكيلها ووجد سبيلاً للتعبير عن شكل شعر العالم فى رقعة جدار صغير، أو سقف قرميدى، أو قبعة صفراء لإحدى الفتيات. لقد فعل مع هذه الأشياء ما فعله بروست مع غرفة فى منزل ريفى، أو فواق نظام مائى ساخن، أو أوراق شجرة زيزفون. إن ألوان فيرمير تتمتع بنفس النعومة المخملية التى تتصف بها نعوت بروست. إن رينيه هييج الذى درس الصلة المشتركة بين الأستاذين، يقول: «إن كلاً من بروست وفيرمير يدير ظهره للواقعية، ولنفس الأسباب. إنهما يشتركان فى القناعة بأن الحساسية يمكن أن تستبدل بالخيال. وكان كل منهما يمتلك رؤية حقيقية، أو بعبارة أخرى، رؤية تُحَس ولا تُتَخَيل، وتتميز كليةً عن الرؤية الاعتيادية الجمعية التى تكمن فى أساس الواقعية».

غير أن بروست شعر أيضًا بقربه الشديد من الانطباعيين الذين أنجزوا فى الرسم، نفس الثورة التى أنجزها هو نفسه فى الأدب، وديبوسى فى الموسيقى. إن زنابق الماء فى نهر فيفون تستدعى مثيلتها فى نهر جيفرنى، «هنا وهناك، كان السطح يتورد بزنابق الماء الطافية التى تعتليه مثل ثمرة فراولة بقلب قرمزى أبيض الحواف...» وكان قد امتدح مونيه بالفعل فى «إنجيل أميان» على سلسلة لوحاته «الطواحين والكاتدرائيات»، ووصف الواجهة الغربية لكاتدرائية أميان بأنها «زرقاء فى الضباب، مبهرة فى ضوء الصباح، تغمرها الشمس، وتكسوها أشعة الأصيل لونًا ورديًا، ويمسها بالفعل وهج

المساء الرقيق، كل تلك الأوقات التى كانت تدق فيها الأجراس فى السماوات العليا، وثبتها كلود مونيه على قماش لوحاته السامية، مستعرضًا حياة ذلك الشىء الذى أبدعه البشر، والذى قامت الطبيعة باسترداده، وجعلته جزءًا من ذاتها كاتدرائية تكشف وجودها، شأن وجود الأرض فى ثورتها المزدوجة عبر العصور، وتَجَدد مع ذلك كل يوم وتَحقق من جديد...».

إنه يستفيد من رنوار، ومن «أوليمبيا» مونيه، لكى يجلو الكيفية التى يمكن بها لفنان عظيم أن يغير طريقة النظر إلى الأشياء بين معاصريه.

إن ذوى الدراية يحدثوننا الآن بأن رنوار كان أحد رسامى القرن الثامن عشر العظام، سوى أن هذا القول يهمل عامل الزمن، ويتغاضى عن حقيقة أنه حتى فى منتصف القرن التاسع عشر، استغرق الاعتراف برنوار كرسام عظيم، وقتًا طويلاً. فإذا ما أراد الرسام، أو الكاتب الأصيل النجاح، فإن عليهما أن يتبعا نفس الأسلوب الذى يتبعه طبيب العيون. إن المعالجة التى يقدمانها عبر لوحاتهما أو أدبهما، ليست سارة على الدوام. وعندما بفرغان من هذه المعالجة يقولان لنا «والآن انظروا»، وفجاة يتم خلق العالم من جديد (بغض النظر عن خلقه مرة واحدة وللأبد) فى كل مرة يظهر فيها إلى الوجود، فنان جديد، ويتم اطلاعنا عليه بطريقة غاية فى الوضوح.. ومع ذلك يبدو مختلفًا تمامًا عن العالم الذى ألفناه من قبل. إن النساء اللائى يسرن فى الطريق، يختلفن عن أولئك اللائى شاهدناه من قبل لأنهن من خلق رنوار؛ نساء رنوار اللائى رفضنا الاعتراف بهن فى وقت من الأوقات كنساء على الإطلاق. وتغدو العربات أيضًا، عربات رنوار، وكذا الماء والسماء. ويتملكنا الحنين للسير فى الغابة التى تشبه تمامًا، الغابة التى بدت مثلاً، عندما شاهدناها لأول مرة، شيئًا آخر لا يمت للغابة بصلة، بدت مثلاً، مثل نسيج مزدان بالرسوم والصور، تنبت فيه كل الألوان، وفروق الأشكال الدقيقة، التى لا صلة لها بالألوان والأشكال التى تختص بها الغابات. هذا هو الكون الجديد الزائل الذى يتم خلقه مجددًا. وسوف يظل هذا العالم مقنعًا حتى يعجل رسام جديد أو كاتب جديد أصيل، بحدوث الكارثة الجيولوجية القادمة..

واليستير، الفنان الذى قام هو بخلقه، يظهر لأول مرة فى منزل مدام فردوران، تحت اسم بيش. لقد كان فى ذلك الوقت فنانًا مبتذلاً إلى حد ما، يردد النكات الفجة، إلا أنه أدهش آل فيردوران لأنه شاهد ظلالاً أرجوانية فى شعر امرأة. وعندما يعاود الظهور فى «ربيع الفتيات» يكون قد غدا أحد الانطباعيين العظام، الذين يحاولون رسم الأشياء كما تتبدى لنا لأول مرة، فى اللحظة التى تُعَدُّ «اللحظة الحقيقية الوحيدة، لأنها اللحظة التى لم يكن الذكاء قد تدخل فيها بعد ليشرح كنهها، ويستبدل الانطباع الذى ولدته فينا بالأفكار المجردة».

إن إليستير، مثله مثل بروست، يؤلف روائعه من «جزئيات الواقع التى تم الإحساس بها بشكل فردى»،

وبذا يؤكد وحدة لوحته، لأن أتفه الأشياء، تتساوى من ناحية القيمة مع أعظم الأشياء، إذا ما صورها رنوار أو مونيه. إن المرأة السوقية بعض الشيء، والتى لا يعيرها خبير الفن اهتمامًا، إذا ما صادفها فى الطريق، والتى يقوم بإقصائها عن اللوحة الشعرية التى شكلتها الطبيعة من أجل متعته، يمكن أن يكون لها أيضًا نصيبها من الفتنة. إن الضوء الذى يقع على ثوبها، هو ذات الضوء الذى يقع على شراع مركب. والمسألة ليست مسألة شيء أكثر أو أقل قيمة من شيء آخر: إن الملابس العادية، وشراع المركب - الجميل فى حد ذاته - ليسا سوى مرآتين تعكسان نفس الحقيقة. إن القيمة كلها تكمن فى عين الرسام...».

إن إليستير، الذى يضع نموذجه أمامه، يبذل جهدًا واعيًا لقمع ذكائه، الأمر الذى يمثل صعوبة خاصة بالنسبة له، لأن الذكاء مغروس بقوة. لقد عمل بروست على نحو مشابه تمامًا. لقد وطن نفسه على دراسة الحب، والغيرة، والنسيان، كما لو أن أحدًا قبله لم يكتب عن هذه الموضوعات قط. إن ما يقصده إليستير، هو أن يرسم الأشياء، لا كما يعرفها، أو يعتقد فى وجودها، وإنما طبقًا لألوان الخدع البصرية التى تتألف منها الرؤية الإنسانية، فى أبسط صورها وأكثرها مباشرة. لقد اضطلع بمهمة خلق شعور بالـ «غموض» بحيث لا يمكن للمتفرج أن يكون على يقين بما يمكن أن يكون فى اللوحة، سجلاً لحقيقة موضوعية، وما يمكن أن يعد سرابًا ووهمًا: ما يمكن رؤيته بطريقة غير مباشرة بواسطة التأمل، وما يمكن رؤيته مباشرة فى المكان. وهو يشبه من هذه الناحية بروست الذى يتركنا فى أدق استعاراته نشعر بالشك فيما إذا كانت قائمة الاستماع فى الأوبرا توجد فى باريس، أو فى قاع البحر، وفيما إذا كان مسيو شارلو، رجل، أم نحلة طنَّانة.

إن من المتعين على كل ألوان الفن، أن تراعى نفس القواعد - القواعد التى تمليها قوانين الطبيعة ومطالب الروح الإنسانية. وعلى الرغم من أن الراوى يمكن أن يتعلم الكثير من الرسام، فإن عليه أيضًا، أن يسترشد بالموسيقار. هل كان بروست على معرفة عميقة بالموسيقى؟ ويجيب محترفون من أمثال رينالدوهان على هذا السؤال بالنفى. غير أنه ينبغى علينا أن نتذكر بأن المؤلفين الموسيقيين يعرفون الموسيقى على النحو الذى يعرف به المؤرخون التاريخ، وهو لون من المعرفة ليس ضروريًا بالنسبة للبشر العاديين، على الرغم من أنهم يكونون مع ذلك قادرين على تمثل الغذاء الروحى الذى يمكن أن يقدمه كل من الموسيقى والتاريخ. أما الشيء المؤكد، فهو أن بروست كان عاشقًا عظيمًا للموسيقى، وكان شغوفًا دائمًا بالاستماع إليها، سواء فى الحفلات الموسيقية العامة - لقد شاهده جورج دى لورى ذات مرة جالسًا فى ركن ناءٍ فى صالة بلييه أثناء عزف رباعيات بيتهوفن - أو فى منزله، حيث كان يستدعى رينالدو ليغنى له الأغنيات الفرنسية القديمة، أو ليردد على مسمعه، مئات المرات، عبارة أراد أن يستخلص منها معنىً كاملاً.

ونصادف فى «المذكرات» و «الكراسات» محاولات عديدة لإيجاد معادل أدبى لإحدى المقطوعات الموسيقية «عاصفة فاجنر التى كانت تئن فيها أوتار الأوركسترا مثل حبال أشرعة الصوارى، بينما يصعد فوقها فى الفواصل، تيار اللحن القوى، مائلاً، وقويًا، وهادئًا مثل نورس: «ومرة أخرى يكتب عن فاجنر» وفى قلب عاصفة هذه الموسيقى، كان اللحن الصغير الذى يخرج من مزمار الراعى، وأغنية الطائر، ونفخ الأبواق المطاردة، تشبه برقشات زبد البحر أو الحصى الذى طوحت به الريح بعيدًا. لقد ابتلعتها دوامة الموسيقى، وذُرِّيت،

وشُوهدت شان تلك الأشكال التى تتسم بها الزهور أو الفاكهة، التى ذابت خطوطها المعزولة عن بعضها وأُسْلِبَتْ فى التصميم العام إلى الحد الذى ينسى معه المتفرج أصلها الأول حتى لا يجد مناصاً من الهتاف «هذا برعم زعرور برى، وتلك ورقة تفاح» أو مثل التيمات البسيطة لسيمفونية يجد المرء صعوبة فى التعرف عليها عندما تتطور إلى نغمات ثنائية الأسنان، تعززها انتقالات نغمية مصاحبة، يتم عكسها، وتفتيتها فى تنويعات فرعية، على الرغم من أن فاجنر، كان يرى فى ذلك - شأنه شأن أولئك الحرفيين الذى إذا شرعوا فى حفر أحد النقوش على الخشب، حرصوا على أن يتركوا لنا خطوطًا يمكن أن تتنامى، ولونًا طبيعيًا، وجزئيات من المادة تبرز بعد ذلك - شيئًا من الصدح الموسيقى الطبيعى، أو أصله الكامن الذى يظل مسموعًا بوضوح خلال الشلال العام للصوت» ويعد هذا نموذجًا للتحليل البارع الدقيق.

ومثلما كان يستعين بالرسم لكى يجعل بعض المظاهر السرية للأشياء الطبيعية أو الوحدة الإنسانية مفهومة ومدركة، استقى أيضًا بعض التماثلات من الموسيقى. إن النظرات الخاطفة التى كان يوجهها مسيو شارلو لجوبيان، يتم تشبيهها بجمل بيتهوفن المكسورة. ويتعرف الراوى على الكآبة الغامضة لموسيقى بلياس فى صرخات بائعى القواقع. كما يتم تشبيه محادثة فرانسوا بإحدى متتاليات باخ. وفضلاً عن هذا، يؤكد بأن الموسيقيين الكبار يكشفون لنا عن نواتنا، ويدفعوننا للاتصال بعالم لم نخلق له «أليست الموسيقى أحد النماذج الفريدة على تشابه مجتمع الأرواح؟».

ومثلما ابتكر رسامًا هو إليستير، ابتكر شخصية موسيقاره الخاص فنتوى، الذى يشبهه على نحو وثيق، وإن يكن غامضًا. إن فنتوى أبٌ يعانى من مزاج ابنته الآثم (تيمة الصراع بين الحب الحسى والحب الطفولى)، وهو فى ذات الوقت، الفنان المبدع الذى يكشف عمله لسوان عن وجود حقيقة غير مرئية كان قد كف عن الإيمان بها فى وقت من الأوقات، ولكنه يشعر الآن مرة أخرى، بأنها على قدر من القوة تستحق معه أن يكرس لها حياته. إن فنتوى هو الفنان الذى أراد بروست أن يكونه، والذى كانه بالفعل، الفنان الذى نظم نغمةً نغمة، ولمسةً لمسة، الألوان الغامضة لكون سرمديٍ نفيس. إن سحر السباعية هو، بالنسبة للراوى، برهان على وجود شىء عدا الخواء الذى وجده حتى الآن، فى الحب، وفى متع المجتمع.

وسواء كان الطرف الثانى فى استعاراته مستمدًا من الطبيعة أو الفن، فإن بروست كان دائم الحرص على تهيئتنا لدخوله. وعندما نقترب من رقعة أرض تغمرها المياه، فإننا نتعرف عليها قبل أن يغدو السطح الفعلى للمياه مرئيًا بوقت طويل، من خلال الصوت الذى تحدثه خطواتنا على العشب وعبر سيولة غامضة لملمس الأرض، يصعب مع ذلك وصفها. وكان بروست بالمثل حريصًا، حتى قبل أن تظهر العبارة الأولى للاستعارة، على أن ينثر هنا وهناك، عددًا من النعوت التى ترهص باقترابها. والمثال الكلاسيكى لما أعنى، هو العرض الذى قدمه لذلك المساء فى الأوبرا، عندما شاهد المسرح كَمُرَبِّيً مائى تحت سطح البحر.

وفى المقاصير الأخرى، كانت الإلهات اللائى شغلن تلك المساكن المظلمة، قد طرن بحثًا عن مأوى قبالة جدرانها المبهمة، ومكثن هناك غير مرئيات. ومع ذلك، وبالتدريج، سلخت هيئاتها الآدمية الغامضة نفسها أثناء تقدم العرض واحدة

بعـد اخـرى، عن ظلال الليل الذى شكلنه، ونهـضن صـوب الضـوء، لكى يدعن اجسامهن نصف الشفافة تبرز، وارتفعن وتوقفن فى نهاية مشوارهن، عند السطح المضىء المظلل، الذى برزت عليه وجوههن المتالقة خلف الزبد الكاسر المبهج لمراوح الريش التى فردتها وحركتها بخفة خلف ضفائرهن الياقوتية المطعمة باللآلئ التى بدا ان حركة المد كانت قد جلبتها معها، وبدات مرابط الأوركسترا التى شغلتها المخلوقات الفانية المنسلخة للأبد عن المملكة الشفافة المبهمة، التى كانت العيون الوامضة العاكسة لحوريات الماء، بالنسبة لها، فى مواضع هنا وهناك، تمثل تخومًا على سطحها الطافح السيال أولى خطواتها وعلى المقاعد المنطوية على شاطئه، رسمت أشكال الوحوش فى المرابط على سطح تلك العيون فى خضوع تام لقوانين البصريات، وإتساقًا مع زاوية سقوطها... وخلف هذا التخم، ظلت بنات البحر المتالقات يلتفتن كل لحظة لكى يبتسمن للتريتونات الملتحية المعلقة بالتواءات الجرف، او صوب نصف إله مائى، رأسه حصاة مصقولة، حمل له المد غطاء ناعمًا من الطحلب البحرى، وكانت نظرته المحدقة، قرصًا من البللور الصخرى... واحيانًا، كان الطوفان ينشق عن ناريدة جديدة متاخرة، مبتسمة، معتذرة، طفت توًا، مزهرة من الأعماق المبهمة، ثم انتهى الفصل، دون أمل فى سماع اصوات الأرض الرخيمة التى جذبتها إلى السطح، وغاصت مرة أخرى، فى لحظة واحدة، وتلاشت الأصوات فى الليل. اما اشهر هذه الانسحابات إلى العتبة التى جلبت لها الرغباتُ اللطيفةُ لمشاهدة اعمال البشر، الإلهاتِ الفضوليات اللائى لم يسمحن لأحد بالاقتراب منهن، فكان المكعب نصف المظلم المعروف للعالم بمقصورة اميرة آل جيرمانت...»(*).

هناك لمحة من التكلف فى هذا الأسلوب البالغ الاتقان، وفى الوقفات التى تم نسجها على نحو رهيف. غير أن كل شىء فى هذه الفقرات ضرورى، لكى يتمكن الشاعر من خلق هذا العالم السحرى. وفى هذا الطقس الذى يعد كشفًا تدريجيًا لأحد الأعمال العظيمة، تلعب الاستعارات الدور الذى يتفق مع الأوانى المقدسة فى الاحتفالات الدينية. والحقائقُ التى تتعلق بها روح المؤمن، روحيةٌ تمامًا، ولكن، حيث أن الإنسان جسد وروح على حد سواء، فإنه بحاجة إلى رموز مادية كوسائط بينه وبين ما لا يمكن الإفصاح عنه. إن فن بروست السحرى، كما اشار داندييه بالفعل يدين بالكثير فى نجاحه لاستخدامه لفن الحس، بوصفه أداة لتنشيط ذاكرة الأبدى. لقد كان من المتعين التعبير عن الحدس، بوصفه أداة لتنشيط مصدر إبداعيته، بلغة الأشياء المادية. إن على الفكرة أن تتجسد قبل اتصالها بالبشر، شأنها فى ذلك شأن الرب.

لقد كان هذا الشىء ماثلاً على نحو غامض، أمام وعى الطفل، قبل أن تغدو مهمته جلية وواضحة، وكان ينشد أثناء تجواله على ضفتى نهر لوار، أو فى ريف لابوس، حقائق غامضة ومقدسة خلف بعض الأشجار، والشجيرات، وأبراج الكنائس التى بدت جميعها فى

حركة دائبة. لقد كان مسكونًا آنذاك بالإحساس، بأن هذه الأشياء غير الحية، كانت تتضرع إليه لكى يغوص إلى عمق الفكرة التى كانت تخبئها، وبأنها، هيئات أسطورية، وسحرة، أو نورنات(*). وعندما بلغ الفنان درجة الأستاذية، أدرك أن الطفل كان على حق، وبأن كل فكرة صحيحة، لها جذورها فى الحياة اليومية، وبأن وظيفة، الاستعارة - وظيفة مركزية فى الأداء الشامل - هى أن تمنح القوة للروح، بإرغامها على تجديد اتصالها، بأمها الأرض.

٤ - فلسفة بروست

«هل كل ما أرادت أن تبلغه رحلة الكشف الضخمة هذه، هوغمس كعكة فى الشاى، ومنديل منشى، وحجرين غير مستويين من أحجار الرصف، وبعض لحظات النشوة الجمالية؟ هل على المرء أن يلتمس أمله فى السعادة فى أشياء كهذه، بعد أن يثبتها على الحب، والطموح، وانتصارات العقل؟ هل علينا أن نعترف بأن الحياة الإنسانية لا هدف لها سوى أن تلقى بشباكها لاصطياد بعض الاستعارات الجميلة من محيط الألم والأسى بحرص لا نهائى؟ إن تلك الاعتراضات أقل أهمية مما تبدو. إنها تفقد الكثير من وزنها، إذا ما تم النظر إلى هذه التوافقات الخاصة (الكعكة، المنديل، أحجار الرصف) فقط باعتبارها وسائل لإنجاز تلك اللحظات المعجزة، والنادرة من ثم، التى تعمل بوصفها أساسًا للحقيقة. وتتلاشى هذه الاعتراضات تمامًا بمجرد أن ندرك بأن بروست أسس فلسفة كاملة على هذه التجارب الموجزة للنشوة الصوفية.

هل يمكن القول بأن بروست كان يمتلك، حقيقةً، نظرية كاملة حول المأزق الإنسانى؟ إن بروست كان سيعترض بالتأكيد على كلمة «نظرية» هذه، معتبرًا إياها من قبيل التعالم أو الحذلقة. يقول بروست «إن العمل الذى يضم نظريات، أشبه ما يكون بسلعة تُركت عليها بطاقة الثمن» لقد كان بروست فى شبابه، وتحت تأثير دارلو المغرى، يعتقد بأنه خلق لكى يكون دارسًا للفلسفة، ولكنه تخلى بعد فترة وجيزة عن هذه الفكرة بسبب ما يتسم به الموضوع من اصطلاحات مجردة، مدركًا، بأن مثل هذه الاصطلاحات قد وضعت حاجزًا بين عقله وعالم الواقع الفعلى. لقد وجد أنه يستطيع أن يعبر عن أفكاره على نحو أفضل من خلال الشكل الرمزى، مستخدمًا أشياء محسوسة أو مجسدة. ولا يعنى هذا، أننا لا نتعرف فى عمله على كل عناصر نظرية ميتافيزيقية على النحو الرفيع الذى نلاحظة فى الأنساق الكلاسيكية العظيمة. إن بإمكاننا أن نعثر على كل العناوين الرئيسية لمحاضرات دارلو، وقد برزت إلى الوجود ومُنحت خاصية شعرية فى «البحث عن الزمن المفقود»: الإدراكات، الأحلام، الذاكرة، مشكلة «الذات»، حقيقة العالم الخارجى، لغز المكان والزمان.

إن فكرته عن حقيقة العالم الخارجى أقرب ماتكون إلى فكرة أفلاطون منها إلى فكرة باركلى. إن الإنسان المسجون داخل كهفه، لا يرى فقط «سوى ظلال الأشياء». إن كل أشكال الفن تنهض على الانطباعات، وواجب الفنان، هو إعادة اكتشاف «انطباعات الحواس» قبل أن تصححها الأحكام الذهنية. سوى أنه لا يوجد ذلك الشىء الذى يمكن أن ندعوه إحساسًا خالصًا. إن فعل الرؤية، هو دائمًا تأويل للظلال التى نراها فى الكهف. إنه محاولة إعادة بناء الأشياء التى ينبغى أن تظل غير مرئية بالنسبة للأبدية، بطريقة ذهنية. إن الفكر نشاط من الخلق المتصل. ولا تعدو الرؤية أن تكون «جامعًا» للعمليات الذهنية». ومثلما توجد ألوان من خداع الحواس

تحدثها العمليات الذهنية الناقصة، (العصا التى تبدو مثبتة فى الماء، وبليل الاستريوسكوب، إلخ)، توجد أيضًا ألوان من خداع المشاعر (راشيل كما يراها سانت لو، وجيبيان كما يراها شارلو).

إن استخدام كلمة «خداع» يفترض حقيقة غير وهمية. إن بروست يعلم بوجود عالم خارجى يقبع خلف انطباعاتنا، يتوجب فهمه، وبأن التبادل - الذى لا يتوقف فى حالته - بين الحساسية والذكاء، يشكل ما عبر عنه بنيامين كريميه بـ «ما فوق الانطباعية». إن الرسام الانطباعى يفتح عيوننا قائلاً: «انظر إلى هذه السفن الراسية فى المدينة» ولا يتردد بروست بالمثل فى أن «يجعل المطر يهمهم داخل نطاق حجرة من أربعة جدران، وأن يطلق شراب التليو ينهمر فى شلالات داخل الفناء» إلا انه يتابع ذلك باستخدام ذكائه الفارق لتحليل خداع الحواس، والعاطفة، والعقل. إن دور العقل هو تحطيم العقبات، تلك الأفكار الجاهزة التى تتدخل بين روح الإنسان والحقيقى. إن الفلسفة تقتفى أثر الفن بإلحاح، وتعكس إنجازاته. وهكذا، يطأ الفن نفس الطريق الذى تطاه الميتافيزيقا، ويشكل أداة للاكتشاف.

إن تفهم الانطباعات أو المشاعر يعنى أولاً، أن تراها كما هى، ثم تعكف على تحليلها: وفى عبارة أخرى، أن تحللها إلى عناصرها المعروفة حتى يتسنى لها احتلال مكانها داخل نظام من القوانين العامة. لقد ورث بروست من البيئة التى نشأ فيها مؤلفًا علميًا شاملاً. «لقد شك فى الأنساق، وقصر جهوده على تأسيس العلاقات التى تربط زوجًا من الحقائق» لقد درس شخصياته بالفضول المتلهف والمتجرد لأحد الطبيعيين الذين يلاحظون ظواهر الحشرات أو حتى النبات. إن الفتيات فى «ربيع الفتيات» أكثر من مجرد صورة فنية. إنهن يعيِّن موسمًا فى الحياة القصيرة للنبات الإنسانى. وحتى حين يحدق معجبًا بنظرتهن، فإنه يرصد العلاقات الدقيقة التى تكشف عن المراحل المتعاقبة للإزهار، والنضوج، وحمل البذور، والجفاف. «ومثلما يحدث لشجرة تزهر فى فترات مختلفة، شاهدت فى السيدات المسنات اللائى احتشدن على شاطئ بالبيك، البذور القوية، والدرنات الطرية التى ستصير إليها هذه الفتيات إن عاجلاً أو آجلاً. لقد كان الحب، والغيرة، والغرور، بالنسبة له، أمراضًا بالمعنى الحرفى للكلمة. إن «عشيقة سوان» هى الوصف الإكلينيكى لحالة محددة. إننا إذا اطلعنا على الدقة المؤلمة لباثولوجيا العواطف، نشعر أن المراقب، قد خَبَرَ هو نفسه ألوان المعاناة التى يصفها. ومثلما يمتلك بعض الأطباء الشجعان القوة على الفصل الكامل بين «الذات» المعاينة و «الذات» المفكرة، وملاحظة التقدم اليومى لمرض السرطان، أو مقدمات الشلل، كان بمقدور بروست أن يحلل أعراضه الخاصة بأمانة لا تنقصها الشجاعة. إنه يؤكد بأن العالم محكوم بقوانين خاصة (ولو لم يكن الأمر هكذا، لغدا العلم مستحيلاً) ووجود صلة محددة بين الذكاء الإنسانى والكون. هل يمكن القول بأنه كان يؤمن بذكاء سماوى ينظم كلاً من الإنسان وحركة الكون؟ إننا لا نعثر فى عمله على شىء يعزز هذا الاعتقاد. لقد جمع هنرى ماسى Henri Massis كل الدلائل الممكنة، وكل عبارة مهما بدت ناقصة، لكى يثبت بأن بروست كان مهمومًا دائمًا بتأملات تتعلق بالطبيعة الدينية. إن إحدى شخصيات «الملذات والأيام» تقول «لقد شعرت بأننى كنت أتسبب فى بكاء روح أمى، روح ملاكى الحارس، روح الله...».

إن مارسيل عندما يتأمل آليات اليقظة، والحقيقة المدهشة بأننا ننجح دائمًا فى إعادة اكتشاف ذواتنا،

بغض النظر عن الأحلام التى نستيقظ منها كل صباح، يبدو وكأنما يعترف بأن البعث بعد الموت يمكن أن يكون أحد مظاهر الذاكرة. إلا أن الشكل الوحيد للأبدية الذى يؤمن به دون تحفظ، هو الفن، وحتى الفن زائل. إننا فقط على يقين، بأنه سوف يأتى يوم، فى كوكب سوف يتجمد فى النهاية، لن نعثر فيه على إنسان لكى يقرأ هومر وبيرجوت أو بروست. ومع ذلك، يظل حقيقيًا، أنه فى اللحظة التى يخبر فيها الشعراء الحدوس وأشكال النشوة التى تكمن فى كل الأعمال الفنية العظيمة، فإنهم يتحررون من قيد الزمن، ومن ثم، يكون هذا التحرر، هو التعريف الدقيق للأبدية. ويعد الفن بهذا المعنى، شكلاً من أشكال الخلاص. ويلعب الفنانون ـ الرسامون، والموسيقيون، والشعراء ـ دورًا فى هذا الدين الجمالى الذى يشبه ذلك الدور الذى يلعبه قديسو الكنيسة الكاثوليكية. ولا يوجد تعارض بين صوفية الفنان، وصوفية المؤمن. إن الرجال الذين شيدوا الكاتدرائيات، والبدائيون الإيطاليون، والشعراء الملهمون قد وحدوا «طريقتى السعى». إن القديس والفنان، يجتمعان معًا ـ بعد عدة إغراءات، وبضعة نضالات ـ فى حياة لها نظامها الذاتى.

تلك إذن هى ميتافيزيقا بروست: إن العالم الخارجى موجود إلا أنه غير قابل للمعرفة. ويمكن معرفة عالم الروح، سوى أنه يفلت على الدوام من قبضتنا لأنه دائم التغير. أما عالم الفن، فهو وحده عالم المطلق. إن الأبدية ممكنة، سوى أن ذلك ممكن فى حياتنا فقط. ومع ذلك، ففى نهاية وصفه لموت بيرجوت، الذى رأى فيه على ما يبدو، أحد أشكال موته الخالص، يضيف:

> ميتٌ إلى الأبد؟ من يستطيع الجزم؟ إن تجاربنا فى تحضير الأرواح، لا تثبت بكل تأكيد سوى القطعيات الدينية التى تذهب إلى أن الروح تظل حية بعد الموت. ولا يسعنا إلا أن نقول بأن كل شىء قد تم تنظيمه فى هذه الدنيا كما لو أننا قد دخلناها حاملين على عاتقنا عبء التزامات عُقدت فى حياة سابقة. ليس هناك من سبب متأصل فى شروط الحياة على هذه الأرض يجبرنا على فعل الخير، أو الالتزام بالأدب، أو حتى يضطر «الفنان الموهوب إلى أن ينسخ مرات عديدة، عملاً رفعه الإعجاب عاليًا، لن يغنى جسده الذى سوف يلتهمه الدود شيئًا، شأن رقعة الجدار الصفراء التى قام برسمها فنان غزير المعرفة، فائق المهارة، يظل مجهولاً دائمًا وإلى الأبد لا يكاد أحد يعرفه باسم فيرمير. إن كل هذه الالتزامات التى لا قانون لها فى حياتنا الراهنة، تبدو وكأنها تنتمى لعالم مختلف، عالم مؤسس على الحنو، والتدقيق، والتضحية بالذات، عالم يختلف تمامًا عن العالم الذى نتركه لكى نولد فى هذا العالم، ربما قبل العودة للعالم الآخر حتى يحيا مرة أخرى تحت سطوة تلك القوانين المجهولة التى رضخنا لها لأننا نحمل مبادئها فى قلوبنا، دون أن نعرف يَدُ مَنْ هى التى قامت بسنها هناك ـ تلك القوانين التى يجعلنا كل عمل أصيل من أعمال العقل أكثر قربًا منها، والتى يجهلها، ولايزال، الحمقى فقط. وهكذا، فإن فكرة أن بيرجوت لم يمت موتًا دائمًا وشاملاً ليست بعيدة

الاحتمال بحال. لقد دفنوه، غير أن كتبه المرتبة ثلاثًا ثلاثًا، كانت، طيلة ليلة الحداد، في النوافذ المضيئة، ساهرة مثل ملائكة تنشر أجنحتها، وبدت بالنسبة له، هو الذي مضى، رمزًا لبعثه.

وهكذا، فإن فكرة أن بيرجوت لم يمت موتًا دائمًا وشاملاً ليست بعيدة الاحتمال بحال؟ أجل، سوى أنها فكرة غير متسقة من وجهة نظر بروست. إنه يجد نفسه كل مرة حاول فيها أن يفهم فكرة الأبدية، مواجهًا إما بالمبدأ الصوفي للخلق، أو بالحقيقة الصوفية الموازية التي تتصل بالمشاعر الإنسانية. إن الله ليس بحاجة إلى شيء آخر خارجه: أن يكون كل شيء داخله، هو أحد دلائل طبيعته المقدسة، ويحتمل أن يكون بروست قد أبدى موافقته القلبية الكاملة على هذه الفقرة المقتبسة من جيد: «ما هي الأهمية التي كان يمكن أن تمثلها الحياة الأبدية بالنسبة لي، ما لم أكن على علم بأبديتها طيلة الوقت؟ إن الحياة الأبدية، يمكن، في هذه اللحظة، ذاتها أن تكون موجودة بداخلنا. إننا نحياها بمجرد أن نبدأ في الموت بالنسبة لأنفسنا نجبر أنفسنا على التخلي الذي يكون من نتيجته أن نبعث مرة ثانية في الأبدية». وعليَّ الآن أن أبين كيف بلغ بالفعل، نتيجة لتطور روحي شبيه بتطور أحد النساك، حالة التخلي هذه: كيف حرر نفسه، تدريجيًا، ودون ندم، من سطوة المتاع الدنيوي، وكيف استطاع في النهاية أن يوطن نفسه على النظر إلى نهاية حياته التعسة المضنية بوصفها عبادة دائمة.



نعيم عطية



تساءلنا كثيراً

تساءلنا كثيراً ماذا نسمي مقهانا؟ تحيَّرنا، وفى النهاية سمَّيناه «مرحبا». كل يوم، بل كل ساعة نرحب فيه بوافدين جدد. نقدم لهم اقداحاً خاوية. وفى السكون لا يرتفع صوت مغنية، ولا الصاجات تلمع بين أصابع راقصة.

أنهم يعدون المنضدة المجاورة يزيلون من عليها بقايا الليلة الماضية ينفضون الغطاء الذى بَهُتَتْ مربعاته الملَّونة، ويضعون فى منتصفها إناء الزهر فواحِ الرائحة. تُرَىَ من الوافد الجديد؟ سمعتهم يتحدثون عنه، ويتهامسون. كانوا عنك يتحدثون، فقلت كالمعتاد «مرحباً».

هل أتيت من بعيد/ لا تخف. كلُّهم حولك. كل من رحلوا قبلك هنا. الصور الفاجعة عن قرب دمار العالم، لابد انك تخلصت منها هنا. ترى واضحاً إن العالم لا نهاية له. اترك وراءك كلَّ أساطير مبتذلة. دعك من الخرافات القديمة. ستبدأ خرافات جديدة وأساطير من نوع آخر. ترابية المذاق، عديمة النبرة. لا وجود لكلمة نهاية. وهل كان للبداية وجود؟ متى كانت البداية؟ خبرنى إن استطعت. الآن النهاية والبداية معاً. ستعاين كل يوم هنا كسوف الشمس ولن يتغير شئ. لا تعتقد أن البشرية بموتك ستنقرض ستظل الكوارث والتهديدات، وتتزايد البطالة. لا شئ نهاية مطاف لا شئ مما يحدث عقاب، لا الطاعون الأسود، ولا حتى المجئ إلى هنا. سيظل كل شئ على حاله، وتطلع الشمس كل يوم يا لها من ديمومة، ديمومة ترابية أيضاً.

الشئ الذى لا يمكنك أن تفسره، لا تهمله. عليك أن تقتصر بالنسبة له على الوصف. ولنمض إذن إلى الوصف دعنا نرى ماذا سنقول، فى مجال الوصف، معاً.

ولكن فلاهمس فى أذنك أولاً، وأسألك: هل أحضرت معك زمزميتك؟ أعرف أنه جاء إلىّ، وهو يجلس الآن، يستمع إلى تشيكوفسكى. تلك النغمة التى كان يترنّم بها بصوته الأجش فى شبابه، تتردد فى أرجاء سيارتى، وأنا امضى إلى هناك.. وأخاله جالساً بالمقعد الجلدى المتهرئ، يتطلع من النافذة إلى بعيد، ويصغى إلى مقطوعته القديمة المفضلّة.

أجساد تختفى، وأخرى تحل محلها. تخطر لحظة، تغنى، ترقص ربما مثل الطير مذبوحاً من الألم، ثم تختفى. لا شئ فى هذا المكان تغير منذ جئنا إليه، وأضحينا على أهبة الاستعداد أن نختفى منه بدورنا، سوف يحل محلنا غيرنا، كما حللنا نحن محل غيرنا. أجساد تتكدّس فوق أجساد، وعمائر تُشيّد فوق عمائر والزمن القهّار دائر. هل يرقد أولئك الذين ضحينا من أجلهم براحتنا، مرتاحين؟ هل ينعمون الآن براحة البال، لقاء ما بذلناه من دماء وعرق؟ هل تحرسهم فى رقادهم آهاتناوصرخاتُ معاناتنا؟ لم يبق من البيوت التى بنوها فى الزمان الغابر سوى أطلال، وفى بعض الأحيان اندثرت بأكملها، ولم يبق منها نحتٌ أو حجر، ولا حتى جدار. ماذا كان مصيرهم؟ أكان مثل مصائر تلك العمائر التى بنيناها لهم نحن؟ ونحن، من نحن؟ ومن أين يفد صوتنا هذا؟ أهو صمت أجوف نملأه بخيالات، ونتوهم أننا نسمع فيه من حناجرنا أصواتاً وإذا كان كل هذا مجردَ خيال، فمن أين تأتى هذه الخيالات، ومَنْ أصحابها؟ أنهم كما لو لم يكونوا قد وجدوا كما لو لم نكن قد وجدنا على الإطلاق يوماً. وفى القريب العاجل، لن يكون لنا قائمة بدورنا، نحن الذين نجأر الآن بالشكوى ونثرثر. ما من أحد منهم عاد إلينا من حيث ذهب كى يخبرنا، ويطمئننا عن اللحظة التى سنمضى نحن بدورنا إلى هناك، ولا نرجع، لهذا فإننى يا بنى انصحك أن تخمد فى أعماقك القلق، ولا تسأل. اهتبل السعادة كلما وجدت إليها سبيلاً مشروعاً لائقاً. اتبع املاءات قلبك، كى تكون راضياً، ولا تقل يوماً «حُرِمتُ من هذه المتعة أو تلك»، بل قُلْ «شكراً، منحتُ من المتع مالم أكن حتى أستحقه، وأعلم أن أكبر المتع هو أن تفعل الخير لغيرك. أن تفعل الخير لجمال الخير، ولا تنتظر أجراً. لاتكن من الضالعين فى عمل الشر فالشر دميم، ولن يكسبك متعة، حتى لو بدت لك الأمور على غير ذلك. متِّع نفسك، يابنى إذن، حتى إذا ما جاءت ساعتك، وانفتح لك الباب، لتدخل منه إلى حيث أوزوريس وحورس، تكون قد نلتَ ـ بلا طمع ـ من المتع كفايتك.

سوف أتركك الآن، ربما ملياً، أرى من هم آتون إليك سوف يمارسون معك طقوس الخداع، لا بأس، تحمّل عواطفهم اللزجة، سيمضى كل شئ بعد قليل لحال سبيله، وستبقى مرة أخرى بمفردنا، لنجتر مواضينا، ونؤدى طقوس الخلاص. لن يبقى منهم أحداً طويلاً. بعض الدموع تذرف. ثم يخيم الصمت من جديد، ونتطّهر. سوف تسود العزلة. عزلتنا هذه هى المتعة التى لاتقوى عليها أحد منهم، وإن كان فى بعض اللحظات يتمناها، ويطلبها البعض، دون أن يُقْدِمَ عليها. أما نحن فقد خَلُصنا. أتركك الآن كما قلت ، وربما عدت إليك .. وربما.

سوف يقول لهم ذلك المتشح بالسواد، شاحب الوجه الذى تقدح عيناه شرراً «لا جدوى يا ماما، لا جدوى يا ابنتى»، «عودوا من حيث أتيتم، عودوا إلى البيت».

أمل ألا يكون الآتى قد جاء من أجل نقلك، كلك أو بعضك، إلى حيث سيتخذك صاحب الغرفة التى تؤجرها له أمى مادة للاستذكار.

نبيل، اتسمع الصليل! إنها قادمة! تخلَّ عن منضدة اللعب. إرم الدشَ والدُو، واهرع إلى سريرك الحجرى، ارقد فيه، وتظاهر بأنك نائم. إنها قادمة، أتسمع الصليل؟! دعك من رفاق اللعب، وأعمل حساباً لصليلها، فأنت جديد بيننا، وهى لاتسعى إلا إلى المستجدين، أما الآخرون، فهم بالنسبة لها مستَنفَدون، انفض عن شفتيك سيجارك الأسود، وتظاهر بالرقاد والنوم. أنها شكليات فحسب، ولكن حذار من عدم اتباعها.

ستلعب الورق الليلة، أم ستكتفى بالدومينو؟

استيقظ. استيقظ امتد بك الرقاد، تأخرت، لا أريد منك شيئاً، سيان عندى رقادك أم صحوك، ولكن هناك التزامات. المسئوليات كلها، لا تتركها علىَّ وحدى.

تعال، فلنشرب قدحاً، نذيب همومنا فيه، وننس. هيا خذ هذا الفارغ، لايعنيك إن كان مشروخاً، املأه كلما فرغ، ولنقل متظاهرين أننا نشرب «فى صحتك». سوف تنسى من أول رشفة، فالتظاهر يحقق بعض الأحيان المعجزات. كنا فيما مضى نتظاهر أننا متواجدون. وقد صدقونا، ووصل البعضُ منا بفضل ذلك إلى نتائج باهرة. أنت تعرف عمن أتكلم، وعما أقول «فى صحتك». خذ هذه. لا تعاتبنى أننى أطوح بالقدح بعيداً حيث سيهوى وتسمع حطامه يتكسر على الأرض عند ارتطامه ببلاط المشى الصلب. «الذى انكسر لا ينصلح». لازالت أشلاء هذه العبارة تتكسر فى أذنى. تعال. تعال. الق رأسك على كتفى أسندها إلى تجويف صدرى. ولننعم بلحظة بكاء صامت صادق يغسل الأدران والهموم هذا ما نحتاجه حقاً، وبعد ذلك، سوف ترى، سوف يتأتَّى لنا تحمل مسيرتنا.

هذا شأننا جميعا هنا، نحن الذين حللنا قبلك فلست الأول ولا الآخر، أيها الفارس الأعزل. أقول لك اهدأ أو استسلم، وسوف يتغير ـ متى عرفت قوانين اللعبة ـ كل شئ من حولك.

تعال، إذن نُلْقى النرد ونلعبُ الطاولة. ثمة بصيص من ضوء يرافقنا. ترى هل أضحت لنا صلاحيات القطط، لا يطرف لها جفن، وفى الظلام تبصر؟

عبد الوهاب الملوح



«ساحاول أن أعبر عن نفسي في الحياة أو في الفن على أكثر الأشكال حرية وكمالا، مستخدما للدفاع عن نفسي الأسلحة الوحيدة التي أسمح لنفسي باستخدامها: الصمت، النفي، المقدرة»

ستفين ديدالوس

جيمس جويس ـ صورة الفنان في شبابه

فاتحة هذه الرواية أشبه ما تكون بمشهد سريالي تقف فيه الأنا الكاتبة مندهشة في ليل أسود، ليل خرافات الجدات الطويل الذي لا آخر ولا أول له، لا قمر ولانجوم فيه ولا عشاق يتسترون بالظلام بحثا عن اللذة الحرام، ليل بلا طقس لابرودة ولا حــر فــإذا هو اللامناخ واللازمان، إنه السديم. ليل أسود موغل في السواد فلا شيء يكاد يبين حتى إذا انبثق ضوء فكأنه خروج إلى التاريخ. في الحقيقة ثمة مشكلة يطرحها هذا الأثر وجوهر هذه المشكلة العلاقة بين الفاتحة ومتن الرواية، في الفاتحة تتضخم الأنا الكاتبة في مشهد ابعد ما يكون عن الواقعية، لا يكاد يكتمل حتى لاتشبع منه العين ولا ترتوي منه الأذن، موغل في شعريته فكأنه قصيدة سريالية وأما المتن فهو نزول على الأرض ولعب مع البشر وبينهم وأحيانا يكاد يكون تصويرا فوتوغرافيا لما يحدث هنا وهناك من وقائع. يفتتح الكاتب روايته الواقعية ـ إلى حد ما ـ بمشهد أبعد ما يكون عن الواقع.

والمتأمل في التجربة الروائية العربية الحديثة يقف على هذا المنزع ذي التوجه التجريبي في الكتابة الروائية فالأمر لم يعد متعلقا بأسلوب تقليدي في السرد

* كتابة بصدد رواية «شبابيك منتصف الليل» لإبراهيم درغوثي. دار سحر تونس ١٩٩٦.

وصناعة حاذقة لشخوص يقذف بهم على ركح معد سلفا فيؤدون أدوارهم وفقا لمخطط جاهز. فهذه الرواية ليست من صنف الروايات المعلبة الجاهزة للاستهلاك على طريقة «الهامبورغر» الأمريكية. إنها كتابة تجرب أسلوبها بالتمرد على ما سلف من الأساليب هى مغامرة خطاب كما يقول ريكاردو، مغامرة أسلوب، بما أنها تكتب متكسرة ضمن نمط مغاير، كتابة يؤلفها التردد وتصوغها الحيرة، متمردة على المفاهيم السائدة، تتبدى شظايا براقة وعلى القارئ أن يجمعها، يعيد تركيبها من جديد أو عليه أن يلقى بها فى مواسير مدينة أرحامها نتنة، وإذا كان ما يميز كل رواية مهما كان توجهها هو السرد، واضحا فى خطه وأسلوب تأديته فهذه الرواية يتسم السرد فيها بالتداخل بين عناصره الحاملة لمضامين هى فى حد ذاتها أبعد من أن تكون تقليدية، مضامين ذات روح غرائبية، أسطورية مما يزيد فى مجال الإثارة والدهشة، ورواية مغترية فى ذاتها، غريبة فى معالمها يحكمها التداخل ويفضحها عواء الأساطير بين سطورها.

متاهة السرد: تعدد المداخل:

تتعدد مستويات الخطاب فى هذه الرواية، تتقاطع حينا وحينا آخر تتجاور أو هى متنافرة فى مواقع أخرى فيطغى مستوى على آخر أحيانا، وما يتحكم فى كل هذه المستويات يشدها إلى بعضها رغم تنافرها، أو يميزها عن بعضها رغم تآلفها: هو المستوى السردى الذى هو معطى هيكلى زيادة على كونه معطى جمالى يضمن خصوصية هذا النص عن بقية النصوص الأخرى وهو فى تداخله مع بقية المستويات الأخرى المؤلفة للعمل الروائى ككل يحقق عملية طغيان النص بذاته انتصارا لمكوناته ليتحكم فى مجمل الدلالات والتحولات الدلالية التى تقوم عليها عملية توليف الرؤية أو الحادثة، التى حين تستبد بالكاتب يتركها تنطلق مشروعا فنيا متكاملا. فعملية السرد فى أى عمل روائى هى التى تتمثل عبرها وفيها عملية الإبداع الأدبى لهذه الأعمال «فرغم أهمية **الحكاية والأطروحات المتعددة التى يمكن أن تنشأ عن مضمونها، فإنها ليست دون أهمية الصيغة السردية التى تأتى فيها وحسب، بل إنها تبدو محكومة بها إلى حد كبير، حتى إنه يمكننا القول إن قيمة الحكاية لاتقوم فيها بحد ذاتها بقدر ما تقوم فى عملية سردها، وإن الأبعاد والدلالات المرتبطة بها محددة بالوجهة التى تعلنها هذه العملية بالذات»(١).**

ولكن الصياغة السردية فى هذه الرواية تقوم على التداخل الذى يحكم أجزاء كل عنصر من عناصرها من جهة وتداخل العناصر بين بعضها من جهة أخرى بحيث يبدو النص ملتبسا متعددا فى خطاباته حتى أن القارئ لايكاد يشد طرف خيط الحكاية فتشتبك الخيوط بين أصابعه وتتشابك السبل. إنها متاهة النص فى نص ينبنى أساسا على متاهة فهو الداموس يعمر بالجان ملتويا فى ممراته، وهو شط الجريد: رمال بالعة، وهو القبر ينغلق على الفرد حيا.

تتشابك مستويات السرد وتتداخل فتتجلى كالآتى:

١ ـ تداخل نصى.

٢ ـ تداخل أصوات الراوى

٣ ـ تداخل وقائع.

التداخل النصى: كتابة الذاكرة المسلوخة:

يقول الناقد الكندى **نور ثروب فراى** «لايمكن إنتاج الشعر إلا انطلاقا من قصائد أخرى، ولا إنتاج الروايات إلا انطلاقا من روايات أخرى... يكمن الاختلاف الحقيقى بين الشاعر الطريف والشاعر المقلد فقط فى كون الأول هو أعمق تقليديا(٢).

يؤكد فراى على عدم براءة النصوص الأدبية وافتقارها للعذرية وإن ليس من نص بريئا من نص آخر فكل نص هو نتاج نصوص سابقة وإن الذاكرة هى التى تكتب وتبدع انطلاقا من مخزونها الإبداعى يدخل النص ضمن شبكة معقدة من النصوص تتراكم وتتكدس فتؤلف لدى القارئ/الكاتب ثقافة معرفية جمالية فنية/ تقنية كذلك، تقوم جذرا أساسيا وأصليا لعملية الكتابة لاغنى للكاتب عنها حتى إذا جلس إلى ورقته يكتب تزدحم عند رأسه فيخطط لعمله ضمن منظومة تحتل الذاكرة فيها مقاما يكاد يكون مهما بالدرجة الأولى فى رواية «الدراويش يعودون إلى المنفى» يكتب **إبراهيم درغوثى** سيرة ولى صالح تتناقلها الأوساط الشعبية ويزيد على ذلك بإقحامه نصا شعريا بأكمله يكمل به الرواية وفى «القيامة الآن» يواصل فصول رواية «شرق المتوسط مرة أخرى» **لعبدالرحمن منيف** ويدمج أبطالها ضمن أبطال روايته أما فى الشبابيك، هذه الرواية التى بين أيدينا الآن، فالتداخل النصى يبرز ضمن مستويات ثلاثة هى:

أ ـ مستوى إيراد النص فى أصله:

فى هذا المستوى يجىء النص الدخيل جزءا لا يتجزأ من نص الرواية بل هو من نص الرواية فكرة وإنجازا وطباعة يورده الكاتب دون أى تحريف أو تغيير يدخل ضمن النسيج الروائى، فهو واحد من مكوناته الأصلية (الصفحة ٢٧و ٢٨) من كتاب الحيوان، والصفحة ٣١ من كتاب مسكويه وكتاب ابن الأثير، والصفحة ٦٥، ٦٧، ٦٨ من كتاب الروض العاطر **للشيخ النفزاوى**، يكتفى الكاتب بإيراد مقاطع من هذه الكتب دون أى تصرف فهى جزء لا يتجزأ من السرد بل هى السرد ذاته.

ب ـ مستوى إيراد النص فى فكرته:

يستعير الكاتب من النص الأصلى فكرته مع التصرف فيها لإثراء السرد ودفعه نحو الأمام بحيث يصبح رافدا من روافد السرد، يتم استغلال ما فيه من مؤثرات وعناصر غريبة وعوامل إثارة يطعم بها الحكاية فى مضمونها العام فهى عبارة عن زخارف يشتغل عليها الكاتب مؤسسا نصه على تيمات خارجية ولكنها سابقة فى كتابات أخرى، أبو الشامات بطل الليلة ٢٨٤ من الجزء الثالث لألف ليلة وليلة، حكاية الدفن حيا مع الحبيبة هى حكاية الليلة ٢٩٨ من ألف ليلة وليلة الصفحة ٦٤١ من الجزء الثالث من ألف ليلة وليلة أما الكلب المشنوق فهو مشهد متكرر من سينما الرعب خاصة التى أخرجها الإنجليزى **ديفيد لينش**.

ج - مستوى إيراد النص خارج المتن:

النص الدخيل في هذا المستوى معين سردي يستعين به الكاتب لإتمام حكايته بحيث لا يمكن متابعة أحداث الرواية دون العودة إلى هذا النص حتى تكتمل شروط التصعيد الدرامي ويظهر النص الدخيل في هامش الصفحات ٧٦ - ٧٧ - ٧٩ يستغل الكاتب ما فيه من مثيرات ويعمد إلى تحويلها إلى عناصر فنية تشحنها بدفق هي في حاجة إليه لتزيد من المؤثرات التي تؤمّن تواصل القارئ:

تداخل أصوات القارئ:

كلهم أنا وأنا تاريخ العار

ليس هنا بطل واحد في هذه الرواية ينهض بأحداثها ويتولى مهمة تسيير دفة وقائعها إنها رواية الوقائع المتعددة والأصوات كذلك «إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع وبين جميع عناصر البنية الروائية توجد دائما علاقة حوارية، أي أن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان ..»[٣] ينسحب قول باختين هذا في جانب كبير منه على رواية الشبابيك، «شبابيك منتصف الليل». فإنما أبو اللعنات وأبو الشامات وأبو البركات شخص واحد في حوار متعدد الأصوات متداخل يقول الكاتب في الصفحة ٤ من روايته: «أنجب جدي ثلاثة أولاد... فأطلقهم في الأرض» ليس هناك تحديد لتاريخ ولادة كل واحد، يقول الكاتب في الصفحة ٥ من روايته «ثلاثة وجوه في وجه واحد هو وجهي أنا» فهؤلاء الأولاد الثلاثة وإن اختلفت جسومهم وتباينت أسماؤهم وتفرقت بهم السبل وتوزعتهم الأرض فهم الإنسان كامن في ذات الآخر، الآخر المحبوس في الدواخل المغيب في الجوارح، المنفي في أقاصي الروح إبان تجلياتها الكبرى حين تخترق ناموس الكون وما اعتاده العباد من عادات الرضا والسكون، والتماس ماتيسر من بساطة الطباع . تتعدد الأصوات ويعم الضجيج فلا تهدأ الحركة، لكنه ضجيج بيِّن الملامح واضح النبرات حتى إن النبرة الواحدة تطغى على كل الأصوات في تداخلها وتعددها.

إن الأصوات عديده تتباين أحيانا إلى حد الاختلاف والتناقض وأحيانا تتشابه حتى كأنها واحدة ولكن تعددها في اختلافها أو تشابهها يبدو ظلالا لصوت واحد، صوت يسطو على المكان والزمان فإذا هو الكل يبتلع ما حوله إنه صوت الراوي المتعدد النبرات ذي الوجوه الكثيرة.

هذه الرواية غرفة من مرايا يواجه ساكنها نفسه من أوجه متعددة. فالراوي يتقن لعبة الخفاء والتجلي في هذا النص، لا يحدد موقعه بالضبط ولا يكاد يرى وهو إذ يرى الوقائع لا يتخذ له صوتا واحدا، إنما تتعدد أصواته فتأتي مرة من الداخل وأخرى من الخارج وأحيانا يشارك في صناعة الحدث ومرة أخرى يكتفي بنقل الحدث مباشرة أو بصورة غير مباشرة. تتم عملية تأدية النص الروائي بلا مرجعية محددة حتى يكاد خيط الرواية يضيع فلا رواية أمامنا ولا نص من أصله، إنما هي لعبة المرايا وتعدد الضمائر، فإذا النص يصدر مرة عن ضمير المتكلم المفرد وأخرى يطلقه ضمير الغائب

المفرد، أحيانا لا ضمير إطلاقا يعين مصدر الصوت ويحدد السارد فإذا النص ينكتب من الفراغ... ما أوسع هذا الفراغ، فضاء تهتف فيه الدواخل، فراغ الأشياء من هويتها، فراغ الإنسان عاريا يتجلى فى عاره... أنا تاريخ العار يهتف الراوى وأنا هؤلاء الذين يحبون كما تحبون وكما لا يحب الآخرون ثم يموتون تاركين حسرة فى القلب وجمرة تحت اللسان.

شخوص هذا النص ظلال واقنعة لراو عصابى يعيش وضعه فى الكون مرضيًا، راو من جنس السكيسوفوريني.. إنه المفعول به ابدا، يولد يتيما فلا أم له (لاذكر للأم فى النص إطلاقا)، يتم قص نصف ذكره (شبه مخصى) محروم من حنان أب متصاب، يندفع لنكاح أتان كما لا يتأخر عن ممارسة اللواط فى حالة هى أشبه بـ Kiproco بينه وبين اللوطى.

هذا العصابى المفعول به يستعيد جلاديه ويصنع بطولته من أساطير تمثل مخزون الذاكرة الجماعية والثقافة الشعبية.

فالرواية تنقسم إلى كتب ثلاثة ولكنها فى الحقيقة كتابان:

كتاب العائلة وفيه سرد لسيرة الأعمام الثلاثة، وكتاب الراوى وفيه أصداء لسيرة الكاتب صغيرا ثم فى مرحلة ما متقدمة من عمره. وهذا التقطيع ليس غريبا فى كتابة السيرة الذاتية، فقد تعود كتاب السيرة أن تتقاطع فى كتاباتهم سيرة العائلة مع سيرتهم الذاتية على أن يتضاءل حضور العائلة لفائدة الكاتب فى بقية النص

ولكن الأمر انقلب فى هذه الرواية إذ تضاءلت السيرة الذاتية لإفساح المجال لأفراد العائلة.

تبدأ الرواية بفقرة تستعرض أحداثا ينجزها الراوى فتى يافعا غضا ، على أن ضمير الأنا سرعان ما يغيب ليفسح المجال لضمير الغائب الذى يأخذ فى اكتساح مساحات السرد ثم يعود الأنا مرة أخرى فى الكتاب الثانى شابا يواصل ملحمة عمه مستلما منه راية الدخول إلى مملكة المحرمات، ولا نجد بعد هذا الكتاب أثرا للأنا وللكاتب إطلاقا .

تداخل الوقائع:

غرائب داخلها ميت والخارج منها ميت كذلك:

لايمكن التسليم بعبارة وقائع إلا مجازا أو استعارة، فهذه الرواية هى دراما أفكار وهى ركح لاستعراض وجهات نظر تتباين وتختلف إلى حد التراجيديا الدامية، التراجيديا القاتلة. فأحداث هذه الرواية على كثرتها تتناسل مع ماتخلفه غريزة الأنا التواقة للخلود من خلال مديحها لذاتها فى اعتزازها بجسدها، تتناسل الأحداث فتتشابك ولكنها تبقى أفكاراً مضادة لبعضها، كل حدث فى الحقيقة هو فكرة أو وجهة نظر تتجسد شخوصا وأفعالا وحركات وزمانا وموتا كذلك.

إن هذه الرواية وعاء لوعى يتعدد ويتمظهر فى أشكال مختلفة خلقته ظروف اجتماعية متغيرة ناتجة عن تطورات لحقت المجتمع فى مختلف بناه وتعدد فئاته، فتداخلت أشكال هذا الوعى وتباينت بحيث ظهر النص فسيفساء أفكار وفلسفات ووجهات نظر، فالمشكلة هى كيف

تتعاشر وجهات النظر هذه وتتداخل فى تعارضها وتباينها من جهة، وكيف أن كل وجهة نظر تولد ضدها، وجهة نظر أيروطيقية فى مواجهة أخرى دينية أورثونوكسية فى مواجهة أخرى طوباوية مضمونها الحب العذرى. وجميع وجهات النظر تصب فى مصب واحد الا وهو الإفلات من الشمولية وتفتيت الذات وتذررها. «**إن التفرد الذاتى للعوالم المتصادمة التى اخرجت من توازنها الإيديولوجى، هذا التفرد يجب ان يكون بدرجة خاصة من الوضوح والامتلاء، وهذا بالذات هو ماكون المقدمات الموضوعية لتعددية اصوات الرواية».**[٤]

والحكاية فى أصولها دون الفروع والحواشى ومايغذى أطرافها من هوامش وزوائد هى حكاية الذات فى تشوقاتها الملتهبة وتوقها المحتد لاختراق حجب المستحيل، الذات تلتهب مسعورة فى أن تتجسد مطلقا يتحرر من كابوس الإقامة عبر الآخر ومع الآخر ويإذن منه كذلك والحكاية هى حكاية توق إلى الفناء لايكتفى بالشوق والحنين والعشق والعشرة فى الدنيا بل إنه الفناء.وهى حكاية لذة جارفة تحرر الجسد من عزلته فى أعضائه، لذة الفناء فى الاشتهاء اشتهاء الجسد حتى الفناء، وهى حكاية انعتاق الروح من الجسد متعلقة بذوائب الغيب المستحيل، متسلقة صفات الله فيها تنشد الفناء، هى رواية الفناء متاصل فى الذات، مكبوت يحرمه الآخر حتى إذا انعتق من حبس الجسد وتالق بانت «الشمس حمراء فى لون الدم»[٥] **يقول جورج باتاى وهو بصدد ايميل برونتى الروائية البارعة «إن موضوع هذا الكتاب هو تمرد الملعون الذى يطارده القدر من مملكته ولا شىء يمنعه من رغبته الحارقة فى إيجاد مملكته الضائعة»**[٦]

ورأى باتاى ينسحب كذلك على هذه الرواية التى تبقى غير منتهية لأن مايرعب فعلا وأكثر أن حامل الفكرة قد يموت ويندثر ولكن الفكرة قد تظل حية، فلئن مات أبو الشامات حيا فى قبر حبيبته، ولئن انتحر أبو اللعنات فى أفخم نزل بالعاصمة، ولئن ابتلعت الأرض أبا البركات، فإن وعيهم مازال يحفر بشدة فى وعى الآخرين بل وباكثر خطورة ـ تصاعد التطرف فى جميع أشكاله من جميع الجهات ـ ويبقى ملف الفضيحة مفتوحا وأوراقه مبعثرة هنا وهناك فى جميع الزوايا.

تحفل الرواية بالجان والقحاب ومريدى الأولياء الصالحين والسياح والفقراء والكلاب وطلبة العلم والأسياد وعمال المناجم ولكنهم كلهم واحد «هو وجهى أنا، وأنا تاريخ العار. هل استوفى نص الفضيحة معناه يبدو أنه مازال فى فاتحته، فاتحة عالم فى عهده القديم المتجدد، عهد الأسطورة فهل رواية الشبابيك رواية أسطورة أم محاولة لتحبس الأسطورة فى كلمات بين دفتى كتاب؟.

أسطورة الإنسان: إنسان الأسطورة

لعل من أهم فضائل شكسبير على الأدب العالمى انه جعل من صراع الإنسان مع ذاته ومع الآخرين أسطورة مزيحا بذلك ما تعودته كلاسيكيات الأدب من أن الأسطورة صراع الإنسان مع القوى الخارقة، الآلهة وعوالم الغيب. فالأسطورة فى حقيقتها إنتاج إنسانى،

وهى مظهر من مظاهر تجلّى وعى الإنسان بذاته وبالعالم ووعيه بالآخرين ويضطلع بهذا الدور ما نسميه الثقافة، ومعها فى وسطها الفنون، ويشكل أكثر خصوصية الأدب، والأدب القصصى أكثر من سواه»(٧) والرواية جنس من أجناس الأدب وشكل من أشكال الفنون التى من خلالها يمكن رصد أسطورة الإنسان على الأرض فى محاولته لإثبات ذاته وسط الطبيعة، فالكامن الأسطورى داخل الفرد مايزال فاعلا ونافذا فى تشكيل هذا الواقع وبالتالى تسييره.

وإبراهيم درغوثى فى رواية «شبابيك منتصف الليل» يواصل ما بدأه فى رواية «الدراويش يعودون إلى المنفى» فإذا كانت هذه الأخيرة ذات طابع سريالى ترشح بالعجب العُجاب من الأحداث وتهتف بالخارق من الأمور منتظمة ضمن شبكة من الإشارات والرموز عميقة الدلالات أسطورية الكون. فإن الشبابيك هى رواية الأسطورة للواقع والعكس صحيح كذلك حيث يؤرّخ الواقع للأسطورة، فالنص فى حقيقته نصوص تفتح على بعضها وتتنافذ وإذ تتقاطع تتباين فيلتحم النص بالنص، ولا يكاد يبين هذا من ذاك كما فى الزربية المنسوجة بصبر، حيث تلتحم اللحمة بالسداة، فلا يرى الناظر غير إبداع تميز باقتداره على وصل المتناقضات ببعضها فى شبكة من العلاقات لا تكاد تنجلى حتى تختفى ولا تكاد تبين حتى تغيب. وإذ تتضافر هذه النصوص مع بعضها لتتكثف فهى تكشف سر الحقيقة التى يبحث عنها الإنسان ويصارع من أجلها ويجاهد لبلوغها، مع أنها أسطورية فى أصلها، لأن الإنسان فى حقيقته كائن أسطورى.

رجل يُلقى وراءه أنوار المدينة الزاهية ويترك مباهجها المفرحة ليعود إلى قرية منفية فى الجنوب يدفن نفسه حذو جثة امرأة مجنونة، ورجل آخر يتخلى عن الحضارة، يغادر صرة الدنيا وجنة الله فى الأرض بحثا عمن يلاوطه فى زاوية ولى مهجورة إلا من العفاريت وصياح مؤذّن لا يخلو صوته من بحة قبيحة، ورجل آخر يملك الدنيا بقضيبه، ويوزع عوائد عروضه الاستربتيزية على الفقراء والمساكين واليتامى، ورجل آخر يسافر مئات الأميال على ظهر حصان، لا يتعبان ولا يجوعان ولا يتيهان ولا يشعران بالبرد ولا يشعران بالحر، وآخر يعرف ساعة موته وأين وكيف، متمردا بذلك على مقدس القدر، وآخر تتزوجه جنية فى كهف داموس، وآخر هو الوباء بعينه يتجول على ظهر حمار، ويعين من سيقتله ومن سيبقيه إنه عزرائيل ترك العالم وتفرغ لسكان قرية منفية بالجنوب التونسى.... إلخ

هى شبابيك بمثابة عيون مفتوحة، تكشف تاريخ عار الإنسان فى هذه الأرض وتقرأ نص فضيحته، وقد اغتاله الآخر، يقص أجنحته ويغتصب حريته، يعقد لسانه بالضوابط فلا يقول إلا ما يقال؛ يوثق ساقيه واقفا دون الممنوع المحرَّم - المحجَّر ، يقتله حيا، فإذا هو جثة أو ماكينة تسير وفق ضوابط معينة ومحددة. شبابيك تفتح على الليل تضىء أعماق العتمة.

إن تطلع هذه الشخصيات - فى تباينها واختلافها - إلى الانعتاق والتحرر والإفلات مما يشدها إلى ثقل - وهو مايروّى النص - فيدفعها إلى الأمام، ويغذيه فيزداد نموه، ويتدفق كيانا حيا لاتسكن الحركة فيه،

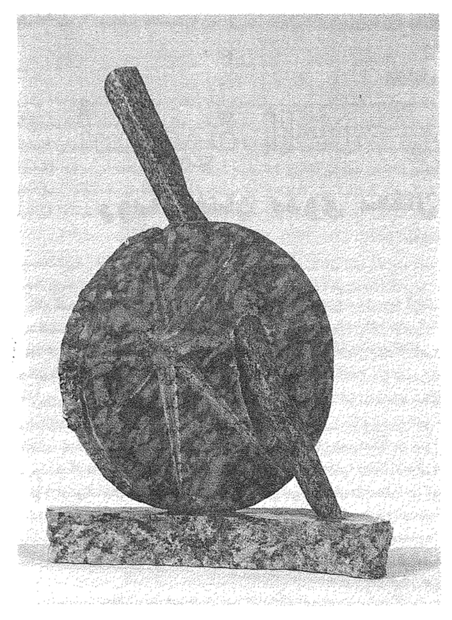
بل يشق مجراه، يحفر له فى المسالك الوعرة سبلا تمتد خصبة تصور الإنسان بدائيا عاريا من كل المساحيق. إنها الأشياء مغسولة بماء الخطيئة كان ستيفن ديدالوس يقول: «ما هذه الأشياء الآن سوى الأكفان قد نفضها البدن الميت عن نفسه.... الشك الذى كان يلفه من جميع نواحيه، العار الذى جلله من فوقه ومن تحته، اكفان،شياب القبر؟

لقد خرجت روحه من قبر الطفولة وهى تنضو اكفانها... اجل اجل. أجل سوف يخلق فى فخر من حرية روحها وقوتها»[7] أجل قد تضىء الشبابيك عتمة الليل، فتنتفض الروح من سكونها وتحلق نحو الأعلى... فيضىء النصف الثانى من الليل مطرا وعشقا وإنسانا حرا....

(تونس)

الهوامش

(١) سامى سويدان: ابحاث فى النص الروائى ص ٢٧١
(٢) نورثروب فراى: تشريح النقد ص ٩٧ ترجمة فرنسية
(٣) ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكى ص ٥٩
(٤) شبابيك منتصف الليل: إبراهيم درغوثى ص ٩٨
(٥) جورج باتاى: الأدب والستر ص ١٥ طبعة فرنسية
(٦) تزيفتان تودوروف: نقد النقد ص ٩٩
(٧) جيمس جويس: صورة الفنان فى شبابه ص ٢٧٧.



نحت للفنان اللبناني س. لوبوس

صلاح أبو نار



رؤيا الفنان بدوى سعفان

كان ڤاينسنت ڤان جوخ مشروع رجل دين مسيحى، انتهى به صدق وعيه الدينى للانتماء للفن بدلاً من الكنيسة أو الدير. وعندما بدأ يرسم عظاته الملونة فى آرل، لم يقنعنا فقط بحب البشر والطبيعة التى خلقها الله، بل ايضا أن نحب اعمدة النور والطرق الحجرية البسيطة ومناضد المقاهى ومقاعدها والأسرة الصغيرة فى الحجرات الضيقة وهذا الحذاء الريفى البالى الخشن القبيح.

ويعتقد بدوى سعفان إنه لو لم يصبح فنانًا لأضحى مهندسًا، أما أنا فاعتقد إنه لولم يصبح مصورًا عظيمًا لأضحى شيخًا متصوفًا. شيخ صوفى له اتباع ومريدين، لكنه الشيخ الذى لايغيب عن البشر والوجود، إذ لايجد نفسه إلا فيهما. لماذا؟. داخل أعمال سعفان نجد فيضًا من حب الإنسان، ونبعًا من التوحد مع الجماعة، ومدى من التماهى مع الوجود بكل مفرداته الحية والميتة، وجمال يتدفق فتغمر مياهه كل ما تراه عيناه. وكل ذلك فيما أتصور مصدره روح قوية ذات طبيعة صوفية، ولكنها صوفية تأنسنت وتعلمنت وتتطبعنت بعمق، فزال عنها عظمها ولحمها وشحمها ولم يبق منها سوى قلب ينبض وعروق تتشعب ودماء تروى. قلب يمد عالمه بالروح ويوفر له أسباب الحياة، دون أن يمده بشكله الخارجى ولا

شكر واجب:

لولا جهود د. ابراهيم حجى صديق سعفان وصديقى لاستحال علىّ إنجاز الدراسة. لقد نظم ابراهيم زيارتى لمرسم الفنان فى سنبخت وزودنى بعشرات الصور الفوتوغرافية التى صورها بنفسه لأعمال سعفان، وأيضا بصور فوتوكوبية لكل ماكتب عن الفنان، ومذكراته والعديد من أوراقه الشخصية. وفعل ذلك وما هو أكثر بجدية وانضباط ومحبة فله خالص الشكر.

مفرداته الداخلية. إذا لم نع ذلك لن نضع أيدينا على كلية عالمه. وسنقف عند حدود عالمه الخارجى، عالم الطفل الفطرى البرئ بتكويناته وألوانه المبهرة، دون أن نتخطاها لنكتشف الرجل البصير الحكيم القابع داخله.

الذات والموضوع والتاريخ

ولد بدوى سعفان فى قرية سنبخت دقهلية، وتخرج من فنون القاهرة ١٩٥٩ وكان أول دفعته. إن الشاب المتفوق المتميز طوال سنوات دراسته، والذى وقف أحد أساتذة الكلية يشرح لطلابها «بمنتهى الاحترام» لوحاته التى اعتقدوا فى البداية انها لأستاذهم عبدالهادى الجزار، استطاعت بيروقراطية الكلية حرمانه من حقه فى التعيين كمدرس.[١] وبعد عامين قضاهما فى مرسم الأقصر، عمل بالتدريس فى قرى ومدن الدقهلية حتى تقاعد إراديًا فى عام ١٩٨٨. خلال تلك السنوات أجبر سعفان نفسه على اكتشاف مواطن الجمال والواجب فى مهنة فرضت عليه، وأسس لنفسه مرسمًا فى قريته استأنف فيه إنتاجه بهمة ونظام.

تعلم سعفان وقرأ وتثقف وأقام فى المدن، ومع ذلك يظل الجانب الريفى فى شخصيته حاضرًا بقوة. فهو قوى الانتماء لقريته مُتيم بحبها. إذا كتب سيرة حياته نراه فى صفحة عنوان المخطوطة حريصًا أن يدون تحت اسمه: من أبناء قرية سنبخت دقهلية. عميق فى انتمائه للأسرة. يتحدث فى مذكراته باعتزاز عن أسرته وأجداده، ويكتب تاريخ حياة عمه ووالده، وفى مخطوطة سيرته الذاتية لايكتفى بوضع صورته بعد صفحة العنوان فيضع أيضا صورة والده. وهو متدين ويحمل تدينه سمة ريفية ظاهرة، نراها فى عمق التدين وقوة الإيمان بالقضاء والقدر والاعتقاد الجازم فى الأحلام وقدرتها التنبؤية. وهو رجل محافظ أخلاقيا، فيه ما فى الفلاحين من صبر وقوة تحمل، وسذاجة وبساطة ظاهرة تخفى وراءها عمقًا ودهاء.

يكاد عالم بدوى سعفان ان ينحصر بالكامل فى عالم القرية المصرية القديمة. ورغم واقعيتها الظاهرية فإن قرية سعفان قرية مفارقة للواقع، وتلك المفارقة لها وجهان: العمومية والتعالى. ماذا عن وجه العمومية؟. لايمكننا أن نكتشف فى لوحاته قرية خاصة محددة، مثلما نكتشف قرية ارل ببيوتها وطرقها وكباريها ومقاهيها وسحنات بشرها فى لوحات ڤان جوخ. يبدو هذا فى نمط تنظيم للمنظر الطبيعى، حيث يسيطر تنظيم هندسى يفقد التكوين الكثير من عناصر خصوصيته، وبالتالى قدرته على تمثيل واقع خارجى خاص. ولكنه أوضح فى تصويره لسحنات البشر وبالتحديد النساء. تتشابه النساء فى سحناتهن وتكوينهن الجسمانى، ولا نعثر داخلهن على شخصية مميزة مثل شخصية مدام رولان فى لوحات ڤان جوخ. وإلى جوار وجه العمومية وبالتداخل معه تتواجد نزعة للتعالى، أى ميل مسيطر لتحويل الواقع إلى مثال متعالٍ. إنها نزعة تمجيد الفلاحين، وتحويل القرية التقليدية إلى مثال عقلى وقيمى. وواقع الأمر أن

وجه التعالى هو الذى يمنح وجه العمومية طبيعته ودلالته، وكان المفارقة فى جوهرها هى ما دعوناه بالتعالى .

وهنا يجب التوقف قبل التحليل الداخلى لقرية سعفان المتعالية، لكى تحدد موقع فكرة القرية المثالية فى إطار الثقافة المصرية الحديثة. كان العرابيون أول من ألقى بذرة تمجيد الفلاحين فى ثقافتنا الحديثة. وجاء ذلك كامتداد طبيعى لنهضة الوطنية المصرية، كما جسدتها الحركة العرابية فى صراعها ضد التسلط التركى ـ الشركسى وتغلغل النفوذ الأوروبى. كما جاء أيضا كتداعى أيديولوجى لإرساء الأسس النظرية للقومية المصرية، كما جسدتها على الأخص أعمال الشيخين **الطهطاوى** و**المرصفى**. إلا أن التمجيد العرابى للفلاحين لم يتعد فى مبناة دائرة المجاز، إذ قاموا فقط بالتوحيد الدلالى لمصطلحى «المصريين» و«الفلاحين». كما لم يتعد فى مداه نزع الدلالة التحقيرية، التى شكلت صلب التوحيد التركى ـ الشركسى القديم لذات المصطلحين، ليحلوا محلها دلالة وطنية هى الفخر والاعتزاز بالأصول الفلاحية.(٢) وفيما بين الثورتين سوف تستمر نفس النزعة فى فكر **مصطفى كامل** و**لطفى السيد** و**محمد حسين هيكل**. استكمال نشط لبناء الفكرة القومية، واعتزاز بالفلاحين وتباهى بالأصول الفلاحية (٣) إن العقد التالى على ١٩١٩ سيشهد اكتمال نضج تلك النزعة. أى اكتمال مبناها بتحولها إلى نسق من القيم والأفكار السياسية والاجتماعية والتاريخية، واكتمال مداها بالانتقال من الفخر بالفلاحين إلى تمجيدهم. تمجيد يقترب فى بعض صوره من التمجيد الشعبوى، وعبر عنه **جرشونى** و**چانكوفيسكى** مجازًا بكونه «عبادة أسطورة الفلاح»(٤) ما هى المكونات الداخلية لتلك الأسطورة؟ الفلاحون مستقر روح الأمة وهويتها الأصيلة، فهم العنصر الوحيد الذى يشكل استمرارية طبيعية وتاريخية بقدماء المصريين ، وبالتالى يحملون داخلهم سمات العقل الفرعونى ومقومات الحضارة القديمة. ويستكمل البعد الثانى انتزاع صورة الفلاحين من براثن التشويه والاحتقار المتراكمة عبر القرون، وتحويلها إلى نموذج لكل المصريين يشكل على حد تعبير **جرشونى** و**چانكوفيسكى** «مخزن لكل ما هو نبيل وفاضل فى الأمة المصرية»(٥) وفى نفس الفترة وبالتوازى مع الدعوة لفن قومى جديد، انتقلت «الأسطورة الفلاحية» من عالم مفاهيم الوعى القومى إلى عالم أشكال الإبداع الفنى ورغم أن النتائج العملية لهذا الانتقال، لم تتناسب إطلاقا مع مدى الطموحات الأولية، يمكننا القول إنها تخطت بعيدًا إمكانيات «أسطورة الفلاح». فالأسطورة أسطورة الفلاحية النبيلة فى مرماها الوطنى الهزيلة فى مبناها العقلى، هى التى منحتنا **محمود مختار** العظيم ورواية «عودة الروح» للحكيم، وهذا كثير جدًا على فكرة فى مثل هزالها: تمخض الفأر فولد جبلاً .

ولن يُقدر للأسطورة الفلاحية أن تصمد طويلاً، فسرعان ما عصفت بها حقائق التاريخ والواقع الاجتماعى ، لتلحق بشقيقتها الحبيبة «الأسطورة الفرعونية» التى دمرتها حقائق الثقافة المصرية ، ولكن

ليس قبل أن يصورهما مختار العظيم معا فى لقطة تاريخية تذكارية مصنوعة من الجرانيت: تمثال نهضة مصر . ولكنها عندما رحلت لم تتركنا بلا امتدادات، إذ كان من المحتم أن تكون لها امتداداتها هنا وهناك بهذا القدر أو ذاك. وتشكل قرية بدوى سعفان المتعالية امتداداً لهذا الاتجاه الذى رصدنا ملامحه من أول العرابيين حتى العقد التالى على ثورة ١٩١٩. وإذا فحصنا أعماله وما كتبه عن نفسه (٦)، يمكننا اكتشاف نمطين من العلاقات يصنعان طبيعة هذا الامتداد. العلاقة الأولى وغير الأساسية هى العلاقة المعرفية. ولانقصد معرفة الفكرة الأساسية بمكوناتها، فالأرجح أن الفنان لايعرف عنها الكثير وبالتحديد الحلقة الأخيرة من تطورها. والمقصود المعرفة بالامتداد الفنى الأساسى للفكرة، أى محمود مختار معبوده الفنى ومثله الأعلى. والعلاقة الثانية والأساسية هى علاقة الانتماء للقرية. انتماء يرتكز على ولاء نفسى وأخلاقى لقيم القرية التقليدية، واندماج فى واقعها اليومى وهياكلها الاجتماعية. لكنه لايكتسب طابعة النهائى والخاص من تلك القاعدة، بل من ذات الفنان عبر سماتها الخاصة وعلاقة الحب الصوفى التى تربطها بقريتها.

ما هى طبيعة هذه الذات؟ ذات فطرية طفلة. فطرية تعشق الشئ البسيط والساذج ، وتضفى عليه قيم السمو والجمال والسعادة . طفلة تنظر للوجود نظرة بريئة، فتعزل إدراكها ووعيها له عن مخزون الخبرة السائدة، وبالتالى تمتلك القدرة على الدهشة تجاه النمطى والمعتاد، فيمتلك النمطى قدراً من الجدة والبكارة والرفعة. ولكنها أيضًا ذات حكيمة. حكمة مصدرها العام القيم التقليدية للرجل الريفى، ومصدرها الذاتى الخاص صفة الاعتدال السلوكى والشعورى المتغلغلة فى شخصيته، ونظام قيمى خاص يساهم فى تشكيل رؤيته للوجود. وتتخلل تلك الحكمة فطريته وطفولته، فتمنعها من الانطلاق والجموح النزق، وتضفى عليها بعدًا عقليًا لايأت إلا من ذات رجل ناضج. وهى ذات لاتغرق فى اجترار نفسها بل تنتمى إلى ما هو خارجها، وما هو خارجها ليس شيئا جزئيًا بل عالم كامل: الطبيعة والبشر. وهى تُعلى من قيمة العمل والجماعة. ترى فى العمل الكادح جمالاً ونبلاً وسعادة وقوة، ولاترى من حولها كأفراد وتجمعات تتخللهم صراعات وتناقضات ، بل كجماعة متحدة تتلاحم بسعادة ووعى ولاتكف عن ممارسة طقوس التوحد الجماعى ، وتنقل وحدتها إلى روح المكان حولها بأشجاره وبيوته وحيواناته.

وإذ يتجه الفنان صوب الواقع يستلهمه، نراه يعيد إنتاجه فنيًا وفقا لتكوينه الذاتى وليس وفقا لسمات الواقع، فتتعالى صورة القرية عن واقعها. ويعنى ذلك إنه لن يفيدنا كثيرًا أن نقف أمام قرية الفنان التقليدية، لكى نسجل عمق مغايرتها لواقع القرية الحديثة، قرية الأسمنت المسلح ومؤثرات النفط والتغلغل الرأسمالى . فقرية سعفان التقليدية تظل متعالية ومفارقة للواقع، حتى فى ظل وجود مرجعها التاريخى التقليدى القديم. وهكذا ينطبق عليها منطق الملاحظة التى أوردها الدكتور على الراعى حول رواية «عودة

الروح» للحكيم. إذ كتب ما مضمونه إنه لن يفيدنا كثيرًا، إن نحاكم الرواية بمعايير مدى واقعيتها التاريخية، لكى نسجل وقائع المفارقة التاريخية فيها، فالمفارقة بالتحديد هى منطق بنائها(٧)

وإذا تأملنا صورة تلك القرية المتعالية أمكننا أن نرصد لها وجهين، وجه الروح المسيطرة على عناصر وأشكال العمل، ووجه القيم المضمرة داخل تلك الأشكال والتكوينات. ماذا عن الوجه الأول؟. هذه القرية فيها جلال وسمو وجمال. فالأشياء البسيطة العادية، والبيوت الطينية الواطئة القبيحة، والبشر المرهقون بالفقر والعمل، كل ذلك يكتسب جلالاً وسموًا وجمالا لاتخطئة العين. وهذه القرية فيها تجانس وانسجام وسكينة، وكل ما يحيل إلى التنافر والتضاد والصراع والتوتر يختفى من مناخها. وهى قرية تسيطر عليها روح إنسانية، لايقتصر وجودها على العناصر البشرية، بل تمتد إلى ماعداها من ميت وحى فتتغلغل فيه وتكسبه طابعها. (٨) وإذا نظرنا للوجه الثانى سنلاحظ وجود ثلاث قيم مضمرة. الخصوبة ووحدة الوجود والجماعة. وإذا نظرنا للقيم الثلاث سنجدها مترابطة عضويًا، وبقدر ما تُعبر عن القيم المضمرة لرؤيته للقرية، بقدر ما تجسد نوعًا من الوعى الكونى العام. ويشكل التحليل التالى تاويلا للأشكال الفنية، وإذا ظهر الأمر وكأنه ينطوى على جنوح، فتفسير ذلك هو التباين الطبيعى بين لغه الشكل ولغة الكتابة. الخصوبة هى القوة الحيوية السارية فى عروق الوجود الاجتماعى والطبيعى، قاعدة التجدد الطبيعى والاتحاد النوعى . وفى المقابل تشكل الجماعة روح الوجود الاجتماعى، قوته المنظمة الفعلية ومثاليته الذاتية المستهدفة، بينما تشكل وحدة الوجود العلاقة العضوية بين عناصره الحية والميتة، وفى إطار ذلك تُمثل القوة المؤنسنة لما هو غير إنسانى .

تركيب الأسلوب

تغرينا أعمال سعفان بتسكينها فورًا فى خانة المدرسة الفطرية. هذا الإغراء ينبغى مقاومته، ليس لكى نلغيه تماما، بل لكى نضعه فى حجمه السليم. تمنحنا الفطرية جانبًا من جوانب فنه، لكنها لاتمنحنا أبدًا هوية فنه. فى لوحات سعفان شئ من الفطرية، ولكن فيها أيضا شئ من التعبيرية وبالتحديد ڤان جوخ، وفيها أيضا قدر يسير من التأثيرية. ولكن لاينبغى لتلك المؤثرات ذات الحضور الظاهرى القوى أن تصرفنا عن رؤية المؤثرات التراثية الأعمق. أخذ سعفان الكثير من الفن الفرعونى، ومن المؤكد أن فترة مرسم الأقصر كان لها تأثيرها القوى على وجدانه وثقافته الفنية ومخزونه البصرى. أخذ عنه روحه الدينية الظاهرة والمضمرة، وقوة حضور الرمز، والطابع الهندسى القائم على التماثل والتباين والتقابل ، والاحتفاء بالخط الخارجى . كما أخذ سعفان الكثير من الفن القبطى. دفء اللون وحرارته، وشئ من نزعة تنميط وتبسيط رسم ملامح الأفراد والقديسين، وشئ من فطرية الأداء والتشكيل، وأخذ عنه وهذا هو الأهم: روح الأيقونه القبطية. ونجد تلك الروح فى لوحات فلاحاته النصفية. فهذه الفلاحة التى تشع جلالاً وجمالاً

ومهابة ليست موناليزا مصرية، بل مادونا قبطية تحولت إلى فلاحة مصرية . تواجهنا كما تواجهنا العذراء في الإيقونات، تحمل بدلاً من الطفل المقدس جرة مياة رمز الحياة والتجدد أو انية تمتلئ بخيرات الأرض، وكالعذراء ذات وجه وجسد واحد تقريبا يتناسخ من لوحة لأخرى، تحيطها من الجانبين فروع الأشجار كما كانت غصون الغار تحيط بالعذراء.

اين إذن نجد هوية الفنان؟ فى كل تلك المؤثرات السابقة، وربما فى مؤثرات أخرى لم أتمكن من اكتشافها، بعد أن تداخلت وتحولت وتناسخت واتحدت فى أسلوب ذاتى خاص، يصعب توصيفه إلا باسم صاحبه. وما هى القوة التى وجهت تلك العملية؟ الذات بتفاعلاتها عبر الاتجاهات الثلاثة التالية. الذات بوعيها الخاص لواقعها الذى تنتمى إليه، وسعيها لإيجاد الصيغة الفنية الملائمة له والمعبرة عنه والذات بتفردها الذى لازمها منذ يفاعتها، وحرصها على صياغة لغة فنية خاصة بها وتُنسب إليها. والذات برؤيتها لواقع واتجاهات الفن المصرى، وطموحها للمساهمة فى خلق صيغة مصرية قومية للتصوير.

إن تحليل المصادر المكونة لأسلوب اى فنان، ليس هو نفسه تحليل التركيب الداخلى لهذا الأسلوب وإن كان يشكل مقدمة لاغنى عنها لهذا التحليل. وإذا نظرنا لأعمال الفنان يمكننا رصد ثلاث قواعد اساسية، تشكل العناصر البنائية الأساسية لأسلوبه: التنظيم والتنميط والترميز.

يمثل التنظيم القاعدة المنظمة للتكوين الكلى للعمل، وبالتالى المحددة لمواقع العناصر وعلاقاتها وإيقاعها. يستخدم سعفان تنظيم من نمط هندسى، لكنها ليست هندسية صرفه بل نسبية ومكسورة. ويتكون هذا النمط من القواعد الجزئية التالية: التصميم، التماثل العددى، التباين النوعى.

يُقصد بالتصميم الهيكل الأساسى الموجود داخل العمل، الذى يقوم بتوزيع العناصر عبر علاقة خاصة بموقع أو شكل مركزى، وفى إطار ذلك يحدد نمط علاقتها ببعضها البعض. فى حدود هذا التعريف نلاحظ وجود عدة أنماط للتصميم نكتفى هنا برصد أبرزها. ندعو الأول بالنمط الدائرى. هنا تتواجد نقطة أو دائرة وهمية داخل مركز العمل أو قربه، من حولها تتوزع الوحدات فى خطوط شبه دائرية أو اقواس متداخلة. والثانى هو النمط الخطى. هنا تتواجد عدة خطوط مستقيمة تمتد عبر مساحة اللوحة، إما بشكل متواز إما عبر اتجاهات مختلفة مع تقاطعها عند نقطة مركزية، وتتوزع الوحدات على امتداد تلك الخطوط بمالا يقل عن ثلاث وحدات لكل خط. والثالث هو النمط التبادلى. هنا تنقسم اللوحة وهميا إلى نصفين ، راسيا أو افقيا أو كلاهما معا، وتتوزع العلاقة على تلك الأقسام من حول موقع أو شكل مركزى، وفقا لقاعدتى التماثل والتباين. ورغم مركزية دور التصميم فى تنظيم العمل، فليس هو الذى يمنح لوحاته طابعها التنظيمى الخاص، إذ نجد سر هذا الطابع فى القاعدتين الأخريتين: التماثل العددى والتباين النوعى .

يعنى التماثل العددى وجود إيقاع عددى معين يحكم عدد عناصر اللوحة المتجاورة مكانيا، كأن يستخدم وحدة أو وحدتين أو ثلاثة ثم يكررهما على مساحة اللوحة. ولكن يجب أن نلاحظ ممايلى. غالبا يوجد داخل اللوحة أكثر من متتابعة واحدة، وغالبا تتخلل وحدات تلك المتتابعات وحدات أخرى، تبتعد عن المنطق العددى للمتتابعات دون أن تتحول إلى متتابعة. وتأتى قاعدة التباين النوعى لتتداخل مع قاعدة التماثل العددى. فيظهر الأمر على سبيل المثال داخل لوحة على النحو التالى. نخلتان، منزلان، برجان للحمام، امرأتان. ولكن ليس شرطا أن كل تماثل عددى يجب أن يتحول إلى تباين نوعى، إذ يمكن وجود متتابعة واحدة تتكرر داخل نوع واحد، كما يمكن للوحدات المتحدة نوعيا أن تنتشر عبر متتابعات مختلفة.

ماذا بشأن قاعدة «التنميط»؟ يتعامل التنميط مع الوحدات الجزئية المكونه للعمل، وليس مع التكوين الكلى للعمل الفنى. وهو يعنى ميل الفنان لتنميط الوحدات الجزئية، عبر تصويرها فى قوالب متشابهة وقيم لونية واحدة أو متقاربة. ويتسق منطق التنميط مع منطق قاعدتى التماثل العددى والتباين النوعى، فالقواعد الثلاث تعكس حسًا تشكيليا يمزج بين الحس الهندسى البسيط والحس الفطرى الساذج . ويمكننا رصد ثلاثة أساليب للتنميط. التنميط الشكلى الذى يعنى رسم الأفراد والبيوت والحيوانات فى أشكال متقاربة إلى حد كبير، ففى البشر مثلا نلاحظ تماثل ملامح الوجه وهيئة الجسم ونمط الملابس. ثم التنميط الحركى الذى نلاحظه فى لوحات العمل والتجمعات البشرية، حيث يقوم الفنان بتوزيع المجموعة البشرية عبر عدة أوضاع مثل الوقوف والانحناء والجلوس، عبر أسلوب يمزج بين التماثل والتباين والتكرار. ويسير التنميط اللونى على خطا التنميط الحركى، ولكن الأمر ينطبق الآن على ألوان ملابس البشر، ولكن يحدث أحيانا أن تلون المجموعة كلها بلون واحد.

يشكل الترميز القاعدة المولدة لنظام من الدلالات، يتداخل مع نظام الدلالات الكلى للعمل دون أن يحتكره أو يتسيده. وترتبط تلك الدلالات بالقيم الضمنية الثلاث، فلكى يُظهرها داخل الموضوع الواقعى يتجه لتوظيف أسلوب الترميز. ولكن الترميز ليس مجرد ضرورة تعبيرية، فالرمز حضور قوى فى التقاليد الفرعونية التى يستلهمها الفنان. وتتسق رموز الفنان تماما مع عالمه. فهى طبيعة تنبع من الظواهر الواقعية، وتقف عن التجديد والترميز العقلى. وسوف نكتفى هنا بتحليل ترميز قيمتى وحدة الوجود والخصوبة.

فى ترميز قيمة وحدة الوجود نلاحظ مستوى أول ظاهرى مباشر قوى الحضور، يعتمد على الأشكال الواقعية ودلالاتها المباشرة. هنا يرمز لوحدة الوجود من خلال أنسنة الحيوان. كيف؟. تظهر الحمير والأرانب والكلاب والقطط والحمام دونما مشاركة البشر، وهى تمارس الحب والأمومة واللعب، ويضفى

الفنان على تلك الممارسات طابعًا إنسانيا محسوبًا لايمكن صدوره من الحيوانات. ثم تظهر ذات الحيوانات فى لوحات أخرى مع البشر، تقف وتجلس وتأكل وتتحرك وتلعب معهم. وليس مانراه مجرد حالة تجاور مكانى ، بل رفقه إنسانية متبادلة وحميمة. فهذه الحيوانات تشارك البشر أفعالهم وكأنها بشر مثلهم، وهؤلاء البشر يتقبلون تلك المشاركة وكأنها واقعة طبيعية. ولكن الأنسنة لاتنحصر فى الحيوانات رغم إنها موضوعها الرئيسى. فى لوحة نرى جرتين للمياه، وضعتا على دكة خشبية وتحتهما بساط، واحدة كبيرة وأخرى صغيرة ويميلان تجاه بعضهما، فنشعر كأننا نرى رجل وابنه جالسان يتسامران فى لحظة صفو. وفى لوحة أخرى نرى شجرتين وقد اندمجت فروعهما العلوية تماما، فنشعر إنها بشر تمارس الحب أو روح الجماعة. وبشئ من قوة الملاحظة يمكننا الانتقال من المستوى الأول إلى الثانى. نجد هذا المستوى فى التقنيات الأسلوبية بدلالاتها غير المباشرة، وبالتالى يتسم بالطابع الضمنى غير المباشر مما يجعله اقل صراحة وحضورًا. ويمكننا أن نكتشفه فى ممارسات اسلوبية جزئية عديدة، مثل تصغير البيوت وتبسيطها وبالتالى تقريبها من احجام البشر، والتشابه فى الخطوط والأشكال بين البشر وأبراج الحمام والبيوت والأشجار ، وتوحيد القيم اللونية بين البشر والحيوانات الأشجار. كما يمكننا ايضا أن نكتشفه فى قاعدة التنظيم بمكوناتها الداخلية وقاعدة التنميط، بما تحتويه تلك القواعد من تماثل ومغايرة وتبادل وانتظام وتلاحم. وتنتج عن تلك القواعد الأسلوبية حالة من التجانس والتداخل البصرى بين مختلف العناصر، فتشعر أنها رغم اختلافها تمتلك شيئا مشتركا، عالم واحد متداخل ينقل كل جزء فيه جوهره للجزء الآخر.

تتسق رموز الخصوبة مع التكوين الثقافى للفنان، فلا نجد فيها أى شئ يشير إلى فكرة الجسد النسائى وتداعياتها . وتنتشر تلك الرموز وتتنوع داخل مفردات عالمه الريفى. نجدها فى لوحاته النسائية النصفية . المرأة المقدسة ذات الحضور شبه الدينى؛ المعزولة بتسامٍ عن كل ما يرمز للجسد والشهوة. وتلك المرأة ذاتها رمز الخصوبة الأعلى. إذا تركنا رمزيتها الواضحة للخصوبة البشرية، سنجدها ترمز أيضا للخصوبة الطبيعية دوما بفروع الأشجار، حاملة لجرة مياة أو سلة من خيرات الأرض أو حيوان داجن، وكأنها تحتوى الطبيعة بكل خصوبتها . كما نجد رموز الخصوبة فى لوحاته الأخرى. الحيوانات الممارسة للحب والأمومة، الحضور الدائم للماء فى النهر والسواقى والجرار والقلل، والحقول الخضراء، وشجرتان مثقلتان بالثمار اتحدت فروعهما العلوية، وأجمة من نخيل يتباعد من أعلى ويتقارب من أسفل وكأنه ينبت من أصل واحد. وداخل تلك الرموز سنعثر على فكرتين. الخصوبة قوة مقدسة إلهية المصدر والطبيعة، والخصوبة طاقة طبيعية تتغلغل فى جوانب وطيات الكون. ترتبط الأولى أساسًا بالبشر والمرأة بالتحديد، بينما ترتبط الثانية أساسًا بالطبيعة.

الهوامش

(١) رواها كشاهدها المباشر فى ١٩٥٨: عز الدين نجيب، القرية: موال البراءة، الهلال، اغسطس: ١٩٨٦، ص١٣٣. وعبارة «بمنتهى الاحترام» هى كلمات الأستاذ عزالدين نجيب نفسه.

(2) C. Wendell, The Evolution of the Ehe Egyption National Image, Berkeley, University of California Press, 1972, PP. 119, 132 - 135; N. j. Brown, Peasant Politics in Modern Egypt New Haven, yale u.p., 1990, p. 180.

احمد امين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، القاهرة، مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر، ط١: ١٩٥٣، ص٢٣

(3) C. Wendell, Op. Cit., PP. 247, 257.

محمد حسين هيكل، زينب، القاهرة، النهضة المصرية، ط٦: ١٩٦٧، ص٨ من المقدمة.

(4) brael gershoni &. jankowski; Egypt, Islam, and the Arabs: the search for Egyptian Nationhood 1900 - 1930 Oxford oxford u.p. , 1986, p. 207.

(5) Ibid. , PP. 207 - 208

(٦) اعتمدت على مخطوطتين كتبهما بدوى سعفان:

ـ مشوار حياة الفنان المصور بدوى سعفان: من أبناء قرية سبنخت محافظة الدقهلية. فى ٤ أجزاء

ـ تجربتى فى الفن فى جزآن

(٧) على الراعى، دراسات فى الرواية المصرية، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والنشر، د. ت. ، ص١٠١.

(٨) من المفيد مقارنة التحليل السابق بالتحليلات التى تناولت القيم النفسية والجمالية التى تُعبر عنها فلاحات محمود مختار، التى نجدها فى المقالات التى كتبها عنه أعلام عصره. فى هذه المقالات نعثر على الصفات التالية: الجلال، التسامى، العظمة السمو، النبل، القوة، السلام، السكينة، الجمال، الصلابة انظر الكتاب التوثيقى لبدر الدين ابو غازى: المثال مختار، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤، صص ١٨٦ ـ ١٨٧، ٢٢٦، ٢٣٤، ٢٤٠، ٢٤٢.

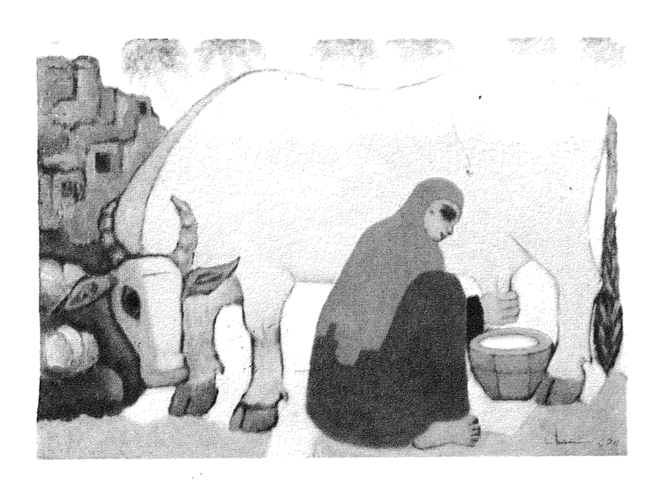


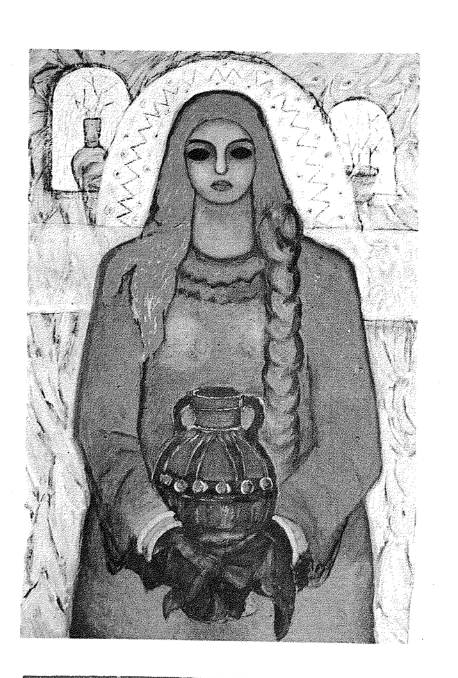
صلاح أبو نار

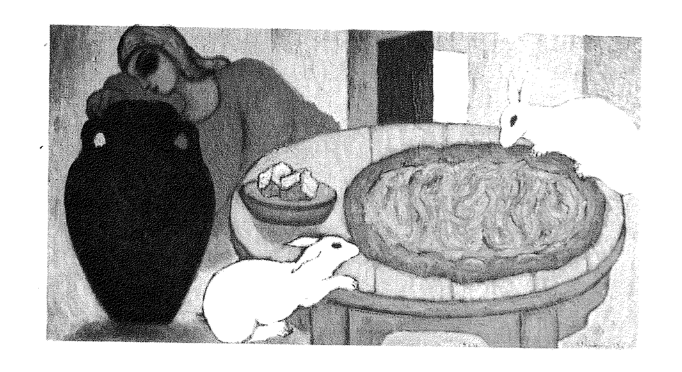


أسطورة الفلاحين

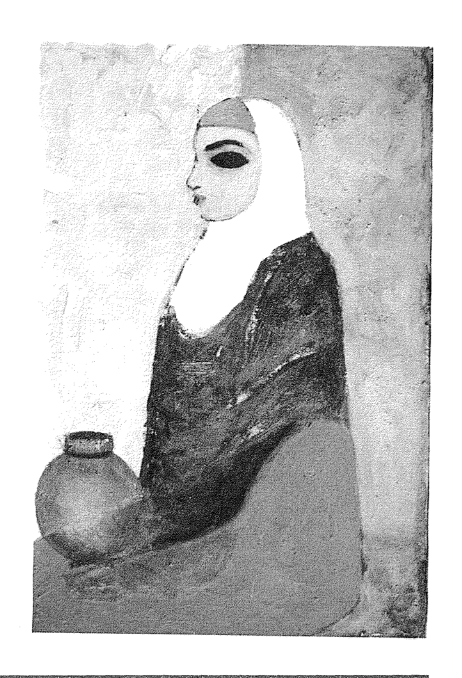
رؤيا الفنان بدوى سعفان

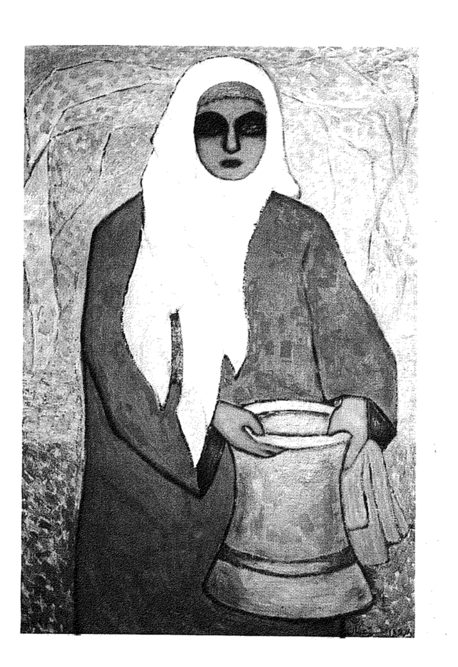


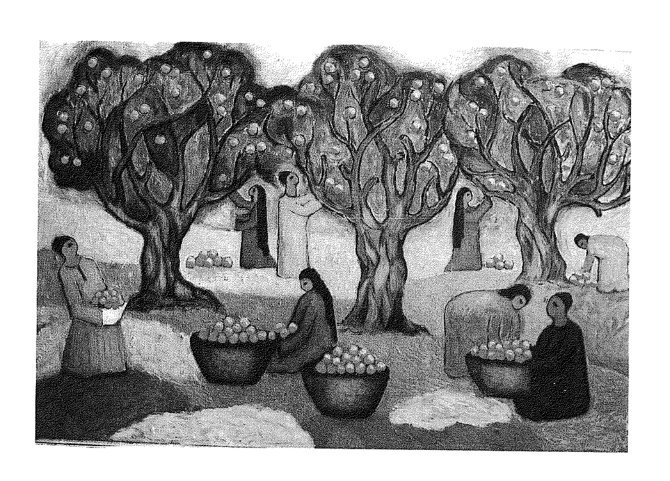


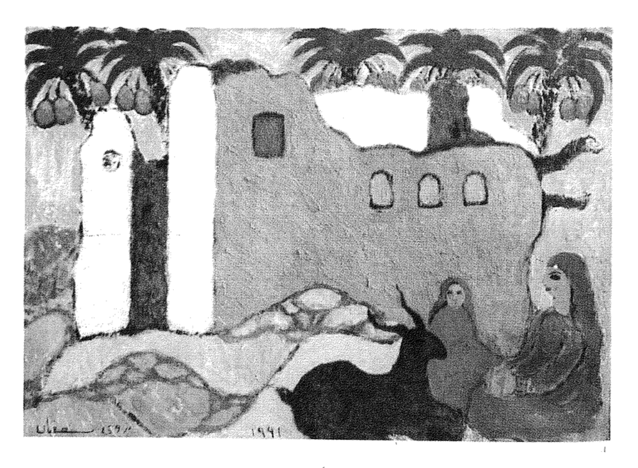




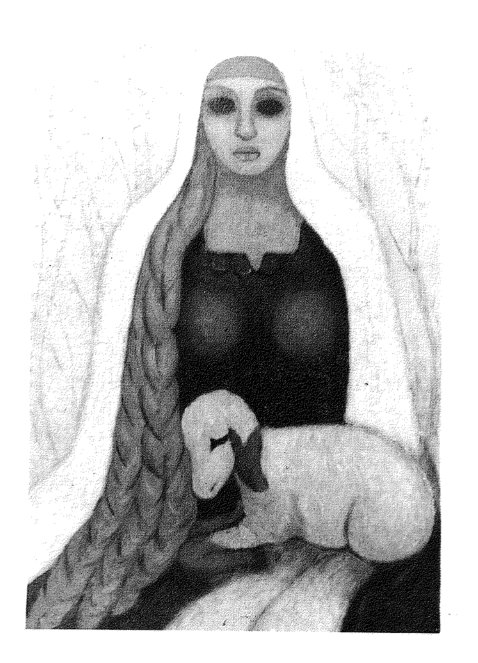


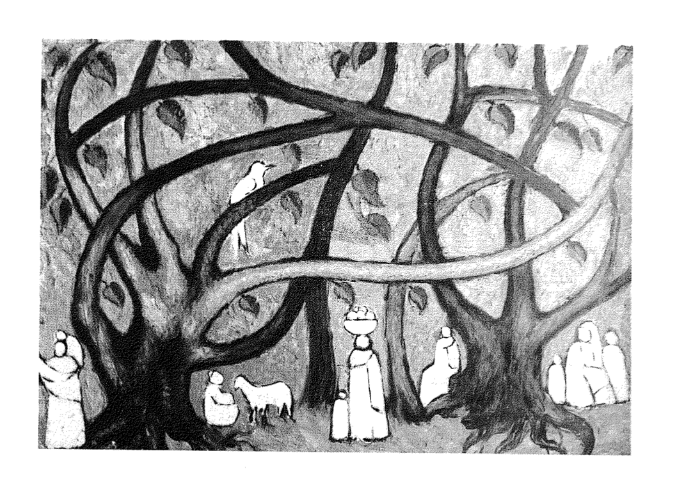












طارق الكرمى



مَساءات للمقامرَه

أنحازُ إليهمْ . . عندَ مَساءِ اللهِ
أُراقِبُ أحلامَ النَّمْلِ
هُنالكَ ألْمَحُ خَيْطَ القِنديلِ يَحزُّ الليلَ
وأسكنُ كلَّ دُخانِ الغاباتِ
كَأنِّى أستقبلُ طَعْمَ النارِ.
أُرتِّبُ موتيَ الهادئَ فى الأُفْقِ،
وأسرارى . . .
أنحازُ إلى نِصفى الشَرِسِ،
إذا أرْهَقَنى نِصفى الساخِرُ.
أنحازُ إلى عَتَباتِ الغَجريينَ،

إلى حُمّى العزْفِ النافِرِ، إلى أطفالِ غزالتِنا
وإلى أُغْنيةِ الصيف
الواجبِ أنْ يَخْلَعَ بُرْنُسَهُ الشَتَوِىَّ
وأنْ يأتى لِزيارَةِ شُرْفَتِنا،
أو نُزَلاءِ الحزن.
أنحازُ إلى امرأةٍ تغمدُ بَرْقَ مَخالبِها فى جَسَدى،
وَتُقاسِمُنِى ظِلِّى، والكَدَرَ الحارَّ،
وتطفئُ خَمْسَ سَجائِرَ فى ماءِ الروحِ، وقلبى العارى
فَألاغيها بالصمت:
أنحاز إلى قهوةِ عينيكِ، إلى ما لَسْتُ أراهُ...
إلى نَوّارِ الجَسَدِ الغافى..
أنحازُ إلى فُلْفُلِ خُبزِكِ.
أنحازُ إلى دَمِكِ الفاضِحِ
حينَ يُساوِمنى سيفٌ.. أو يَعلو
دَمُكِ الفاضِحُ تِشرينَ خُرافَتِنا...
أنحازُ إلى خلخالك،
حينُ يُمشِّطُ كَعْبُكِ عُشبَ دَمى،
فيكون الماء الثائرُ بينَ شِفاهى، ويَدى المَسْروقَةِ

أنحازُ إلى غَيْمٍ يَخْضَرُّ
هنا فوق رصيفِ العمرِ، وَ أُمسيةٍ تَهرُبُ. .
لكنَّ الصيفَ غريبٌ مثل كلام أبينا
فكيفَ سأتبعُ صوتَ الصيفِ
إلى دَرَجِ الصيفِ؟
وكيفَ (أرانى، والدنيا مِلْحٌ مُشْتَعِلٌ؟)
. . أتَحَسَّسُ ظِلَّ دُخولى
فتَغورُ يَدى فى أرْمِدَةِ اللَّمْسِ.

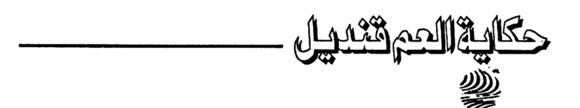
أنحازُ إليهمْ، حينَ يُجَرِّحُنى النَّبْضُ العابرُ عن بُعدٍ. . .
والليلُ قميصُ المنحازْ. . .
مُذْ عشرينَ سنه
لم أكتُبْ للَّه
ولم أبْعَثْ فاتورةَ موتاىَ إليهِ
أنا لا أعِدُ الناسَ بتفاحِ الجنةِ،
لم أسْرِقْ وَطَنًا من بينِ عيونِ الأطفالِ،
ولم أزْنِ بِمُرْضِعَتى سُمَّ الحبْ.

أنحازُ إلى إخوتيَ البُسَطاءِ،
وأَدْعوهُمْ - في الليلِ -
إلى مَقهى قلبي.
وإلى فَرْوِ الشُهداء أنا أنْحازْ
في آخِرَةِ الليلِ إلى مأدُبَةِالفَوْضى...
أو بارود عُيونٍ تَتَأهَّبُ خلفَ البابِ.
لبابِ الطَّعْنَةِ ألفُ جوازْ،
كيفَ سَأنْحازْ...؟

فلسطين



شمس الدين موسى



حكاية العم قنديل

ذلك المكان «النادى الصغير» بواجهته العريضة، استمر مألوفًا لعدد كبير من أبناء المهنة الواحدة لسنوات طويلة. كل ليلة يحيطون بموائده العامرة بالمشروبات والمأكولات والمشهيات، يتسامرون فى كل أمور الحياة. وماكان يجعل المكان زاخراً بالرواد دائمًا موقعه الممتاز فى وسط المدينة وبالقرب من وسائل المواصلات المختلفة، كما أنه يمثل جمعية يمارس كل عضو فيها حقوقه التى للآخرين لا فرق بين كبير أو صغير، أو رئيس ومرؤوس، فضلا عن أهم عوامل الجذب التى تمثلت فى وجود «العم قنديل» ذلك الرجل صاحب الملامح المريحة، التى لم تختف وراء سمرته الداكنة وعندما يضحك كانت تبرز أسنانه البيضاء الناصعة، التى تتماشى مع نظافته الملحوظة داخل جلبابه الأبيض، وأناقته التى عرفها عنه الجميع، عندما يقدم أو يشرف على تقديم الطلبات. ولقد لوحظ أن «العم قنديل» هو أول شخص يفتح أبواب النادى، ويشرف على نظافته وتنظيم مقاعده ومناضده وصفّها فى الوضع المناسب فى ممرات حديقة النادى ببنائه العتيق وأروقته المتعددة.

والمؤكد أنه لا يوجد من يعرف العمر الحقيقى للعم قنديل، فالذى يراه لأول وهلة ربما لا يعطيه أكثر من عمر رجل تجاوز منتصف العمر بسنوات قليلة، وذلك بسبب حيويته، وحضوره الدائم، فكل مكان فى النادى، بل كل أثاثه وأدواته حملت بصمات العم قنديل لسنوات طويلة، والجميع يحبونه ويحترمونه ويقدرون وجوده. وفى الفترة التى تغيب فيها عن النادى لأيام متوالية، أحس الجميع بالفراغ الذى تركه... وفجأة جاءنى صوت أحد الزملاء يخاطبنى وسط الأصدقاء، وكأنه يخاطب الجميع... قال:

- ألم تعرف ما جرى؟

قلت:

- ماذا جرى

قال :

- عم قنديل ...

وسرعان ما انقطع تواصل حروفه للحظات، فلقد تجمدت الكلمات على شفتيه... عندها أحسست أن ثمة عودة للعم قنديل، حيث شكا الجميع بسبب غيابه وبسبب الفراغ الذى تركه. فهو يتعامل مع الجميع بتقدير خاص يظن كل واحد أنه يخصه فقط بذلك التقدير، وهو ما يتجلى فى لهجة كلامه، وطريقته البطيئة فى تشكيل ألفاظه وعباراته الشهيرة التى ألفها منه الجميع عند حدوث أى خلاف أو مشادة أو تجاوز.. كان العم قنديل لابد أن يجد سببًا ما لما جرى دون أن يدين أحدًا أو يحمله اللوم. كان يقول عبارة كررها كثيراً..

- الناس أسرار يا ابنى.. الناس أسرار!!

تلك العبارة كانت تحمل كل أعذار الدنيا أمام أى تصرف أو فعل غير لائق. كان الذى يسمعها لأول مرة تجرى على لسان العم قنديل يظنها تنم عن اللامبالاة، أو درجة من الدروشة... لكن سرعان ما كان يألفها ويحس بعمقها ونفاذها، فالناس معذورون دائمًا، وإذا فتش أحد وراء أى فعل غير مقبول، فإنه سيجد له مبرراته التى ربما لم يرها لأول وهلة، لكنها دومًا موجودة فى زاوية أو منحى ما... ومن ثم يسلم برأى العم قنديل...

تذكرت أننى سألته فى أول عهدى به:

- ياعم قنديل.. هل أنت نوبى؟

قاطعنى بشدة قائلاً:

- لا ... أنا لست نوبيًا، أو سودانيًا.

أخذتنى حدته فى المقاطعة.. سكت:

- قل ياعم قنديل. من أين أنت... فسمرتك تشى بأصولك ... هل أنت من أفريقيا؟

لكنه أوقفنى بحدة :

- لا ... أنا مصرى ، ومن أسوان .. أنا أسوانى.

بعدها كادت العبارات تتوقف فى رأسى.. لقد نسيت أن سكان أسوان لهم سحنة قريبة جدًا من أبناء النوبة.. سألته:

ـ ما الفرق ياعم قنديل؟

قال وهو يصفّ الأكواب، وينظف مطفأة السجائر :

ـ الفرق كبير .. وكبير جدًا، لا تدركونه أنتم أيها الشماليون، فالكل عندكم سواء. لكن عندنا نحن لا.. إننا نعتز بأصولنا.

عند ذاك أدركت سر الأناقة البادية على مظهر عم قنديل. أحسست بالإنسان الذى يعتز بذاته، والواثق فى نفسه، الذى يعرفها جيدًا، ويريد للآخرين أن يعرفوها كما يعرفها هو. وتذكرت كيف تعامل مع من أساء إليه ذات مرة: حيث تطاول عليه أحد الأعضاء الجدد، مما جعل عم قنديل لا يرد عليه، وهو ماظنه العضو احتقارًا له، فكرر الإساءة مضاعفة، مما جعل الحضور يوقفونه عند حده، ويطلبون من رئيس النادى التحقيق معه، وكان أن تقرر فصل ذلك العضو، وهو ما سبب الارتياح للجميع.

وتذكرت أن العم قنديل فى الفترة الأخيرة كان فى حالة صحية غير عادية كانت آثارها تبدو فوق سحنته السمراء، لكنه كان يتحامل على نفسه، ولم يظهر أبداً بمظهر الضعيف. فهو محب للجميع وللمكان الذى ظل يعمل به لأكثر من ربع قرن، تغير عليه خلالها عشرات الأعضاء والرؤساء. وعلى وجه الإجمال يعتبر العم قنديل أقدم شخص فى المكان، وإذا قسمت حقوق ملكية المكان على الجميع فلابد أن ينال العم قنديل أكبر قدر ممكن.

وكم حضرت إلى النادى فى غير أوقات نشاطه لسبب من الأسباب، فأفاجأ بالعم قنديل يمارس عمله المعهود، يقلم الأشجار، ويهذب حشائش الحديقة، أو ينظف زوايا وأركان النادى، مما أشعرنى بأن ثمة علاقة خاصة جداً بين عم قنديل والنادى بأثاثه، وأروقته، وحديقته وجدرانه... كان يلوح نوع من التناسق فى وجود شخص العم قنديل وسط ذلك المكان بخصوصياته وبأجزائه. حتى ظننت أنه لا يمكن أن يأتى يوم ولا يوجد فيه عم قنديل، فلقد تساوى وجوده فى رأسى ورؤوس كثيرة مع وجود النادى بجلساته وسهراته ومروق أعضائه. وعبارة عم قنديل التى تتسلل بين حديثه :

ـ الناس أسرار يا ابنى.

وقد يظن من لا يعرف عم قنديل أن وراء تلك العبارة سرًا كبيرًا يحمله، ولا يبوح به لأحد.. قد يكون قاتلاً... أو هاربًا.. أو .. أو..

لكن التعامل معه كان يسقط كل تلك الهواجس، ولايمكّن صاحبها أن يعود إليها مرة أخرى، فإنسانية العم قنديل الرحبة التى اتسعت للجميع بدت كافية لإزالة أية شكوك تدور من حوله.

بينما الزميل الذى حمل أخبار عم قنديل يتوقف ليأخذ نفسًا عميقًا من الغليون الذى يحمله... ارتفعت الكثير من الأصوات تقول:

- أين هو؟

وآخر يقول:

- لا بد أن تعيدوه فورًا...

وثالث يقول:

- النادى بدون قنديل ينقصه الكثير مما تعودنا عليه...

وعند ذاك تذكرت كيف أقعد المرض عم قنديل لفترة، وكان قد أرسل أحد أقاربه الشباب لكى يباشر عمله، عندها شعر الجميع بالفراغ، حتى قال أحد الأعضاء ذات مرة:

- النادى يحتاج لقنديل لكى ينيره.. أين قنديله العجوز..

ضحك الجميع بسبب تلك المفارقة، وصدقوا على المغزى الذى حملته عبارة الزميل...

وعندما تعدى عليه أحد الأعضاء بمجلس الإدارة ذات مرة، سارعت مع آخرين لشكوى ذلك العضو، وطلبنا منه الاعتذار له، فهو فى سن والده.وضغط الجميع عليه، مما جعله يقدم له اعتذاره أمام الجميع، بينما عم قنديل يردد عبارته المأثورة فى صوت وقور وقوى :

- الناس أسرار.

وهى العبارة التى كان يستخدمها كتعليق على أى أمر من الأمور.

كما تذكرت كيف كان العم قنديل يستقبل أى غريب قدم إلى النادى ليسأل عن شخص ما، أو عن شئ ما. كان يعامله معاملة خاصة جدًا ويكرم وفادته، ويلبى طلباته، فلا يحس الغريب بأنه غريب، ويشعر بأنه من أصحاب المكان.

وكان معروفًا عنه أنه لم ينجب، واستمر يعيش مع إحدى شقيقاته بعد وفاة زوجته فى إحدى الغرف الكائنة فوق سطح عمارة من عمارات وسط القاهرة. فمسكنه لا يبعد عن النادى كثيرًا. ولم يعرف أن له أحدًا غير شقيقته، ولا أعرف من أين وصلتنى تلك المعلومات، لكنها ظلت مستقرة داخلى لسنوات طويلة.

ومن المعروف عن عم قنديل أنه يرفض أى بقشيش يمكن أن يقدمه عضو له، ويأبى بشدة قبوله. وإذا لم يكن مع العضو نقود صغيرة تساوى ما يجب أن يدفعه، كان يرفض أخذ الأوراق المالية الكبيرة لفكها وأخذ ماله منها. وتلك الحالة تعود عليها الجميع، وأصبحت بمثابة اتفاق ضمنى بينه وبينهم . وذلك يرجع إلى أن احتياجات العم قنديل كانت بسيطة للغاية، فلا يتطلب أموالاً لصرفها فى بنود صرف متعددة، وهو قد تخطى السبعين، وأصبحت رغبته للطعام قليلة وشهيته ضعيفة

فتكفيه كسرة الخبز وشربة الماء. كما لم يكن ثرثارًا يتكلم فى أى شىء لا يخصه، ولم يره أحد فى يوم يحكى عن شىء رآه، أو عن حدث جرى أمامه.. وعندما كان يسأل عن أى شخص آخر أو عن موضوع يخص آخر. كان يقول له فى أدب شديد.

- عليك أن تسأله هو...

وبذلك كان يقفل النقاش، مما جعل الجميع يعرفون عنه تلك الصفة، فيحترمونه، ويزيد تقديرهم له.

وفى الفترة الأخيرة ترامى إلى أن العم قنديل انقطع عن العمل لشدة مرضه، وهو مالاحظه الجميع عليه فى الآونة الأخيرة، حيث بدا كثير النسيان، ويهتز فى وقفته وتصيبه ارتعاشة متواصلة قد تطيح بما فى يديه فى الهواء، و هو ما حدث أمام الجميع، مما جعل رئيس النادى يطلب منه فى تردد ملحوظ أن يستريح من العمل، وكرر له ذلك عدة مرات بينما العم قنديل لا يعترف بسهولة بما اعترى صحته من ضعف. وأظن أنه لا يوجد غير المرض، فهو السبب الوحيد الذى جعل كل الناس الذين أحبوا عم قنديل، وألفوا وجوده يقبلون غيابه الاضطرارى ويتعاملون مع من أتوا بعده وكانوا ثلاثة، على الخلاف بين طبائعهم وطباع عم قنديل.

قطع استرسالنا صوت الصديق الذى كان يقبض بيده اليمنى على غليونه، بينما يشير بيده الأخرى لينتبه الجميع، وعيناه تغرقان فى الدموع التى تساقطت فجأة :

- عم قنديل.. عم قنديل توفى مساء أمس.

عندها أسقط فى يد الجميع الذين لم يستوعبوا الخبر لأول وهلة، فالعم قنديل جزء من المكان، وبدا الجميع يتذكرون مآثره فى حزن وقور، بينما الصمت لا يقطعه إلا صوت من هنا وصوت من هناك يطلب له الرحمة، وصمت الجميع، وكأن كل زاوية أو منضدة أو شجرة فى الحديقة، أو حجر فى البناء العتيق ينعى غياب الرجل الذى أحبه.

عم الصمت للحظات طويلة. أدركت أثناءها أن النادى بدون العم قنديل سيكون غير النادى الذى ألفناه وعرفناه.كنت أسمع الأصوات تتناثر من حولى طالبة الرحمة، أو ناعية نفسها لفقد ذلك النبل الذى كان يحمله العجوز للجميع، بينما لم يعترف أحد بعجزه كما لم يعترف هو، وكأن الذى رحل ليس له مثيل فى هذا العالم ببساطته وعفويته.

عندها تذكرت العم قنديل الذى صادفته فى الأيام السابقة على وفاته يسير متوكئا على عصا. كان يحوم حول النادى يتشمم روائحه ويلتمس أضواءه وسط ظلام الليل والمرض والغياب الإجبارى. رأيته ذات مرة فى أحد الشوارع الخلفية ينظر ناحية النادى من الجانب الخلفى وفى عينيه شجن بينما وجهه الأسمر يلوح عليه قدر من البياض غير المألوف ظننته من تأثير الراحة وعدم الخروج نهارًا. أحسست بالفراغ الذى يعيشه العم قنديل، حيث كان عمله فى النادى يستغرق كل تفكيره ونشاطه اليومى. وعندما لم يرنى احترمت فيه مشاعره، ولم أظهر له نفسى حفاظًا على أحاسيسه متذكرًا عبارته المأثورة:

ـ الناس أسرار يابنى!!

وصدقت فى نفسى على عباراته، فهى تحمل نوعًا من الحكمة البليغة، فالناس أسرار فعلاً فى مشاعرهم ودقائق حياتهم الخاصة وعلاقاتهم التى لا يعلنونها.

وآخر مرة رأيته فيها قبل سماع ذلك النبأ بيومين كان جالسًا على مقعد بباب النادى متكئًا على عصاه يتسامر مع الموظف المختص، كان يلقى نظرات شاردة على كل الداخلين والخارجين، لعله يرى فى وجوههم أيامه وسنين عمره الأخيرة، وربما كان يودع فيهم شيئًا لا أعرفه... استمر جالسًا لا يظهر عليه أمارات المرض والعجز، كأنه يجتر حالته السابقة لولا أنه يجلس على مقعد، حيث كنا نراه دائمًا واقفًا أو متحركًا يقدم لنا المشروبات، وهو اليوم جالس يحتفى بالمكان من حوله وبيده كوب به أحد المشروبات التى كان يقدمها.

سلمت عليه دون أن أجعله يقف لى. كان يشد على يدى بيد معروقة وكأنه يريد أن يقول معاتبًا...

ـ لماذا لم تتمسكوا بى.. لماذا لم تتمسكوا بى؟

شعرت بالمعانى المكتومة التى حملتها إلىّ أصابعه، وأنا أطلب له السلامة ودوام الصحة...

لعله أتى هذه المرة كى يودع المكان الذى أحبه، وأفنى فيه سنوات حياته الأخيرة.. وتذكرت عبارته المأثورة التى كررتها عدة مرات.. الناس أسرار.. حقًا الناس أسرار.



يقين العطش

رواية إدوار الخراط

ماهر شفيق فريد

«يقين العطش» هي الحلقة الثالثة من Triptych صدر منها قبل الآن «رامة والتنين» و «الزمن الآخر» إنها ثانية ثلاثية عظيمة في أدبنا العربي بعد ثلاثية **نجيب محفوظ** وإن اختلفت عنها من كل الوجوه. وأرجو ألا يتبعها **الخراط** بجزء رابع فاضطر إلى تنقيح كلامي لأقول إنها ثانية رباعية عظيمة بعد «الرجل الذي فقد ظله» **لفتحي غانم** وإن اختلفت عنها أيضا من كل الوجوه، أو أن يتبعها بجزء خامس فأضطر إلى أن أدعوها أول خماسية روائية في أدبنا لكن احتمال الإضافة إليها قليل فهناك آفاق أخرى تظفر بنصيب من اهتمام كاتبنا، مثل (بوبيللو) وكل ما يتعلق بها، وهناك «صخور السماء» التي ما تنى تناوشه منذ سنوات، وتتراكض كالجنين في رحمه الخلاق، وقد تنزلق يوما إلى عالم النور.

يصدر **الخراط** روايته، مثلما ذيل «رامة والتنين» بأبيات **للحلاج**، بكلمات **لأبي القاسم الجنيد** «قد مشى رجال باليقين على الماء أما من مات على العطش فهو أفضل منهم يقينا» هكذا تتقرر ثنائية الظمأ والري - على كافة المستويات جسدانية وروحانية - منذ الصفحة الأولى، وتتطور عبر فصول الرواية التسعة لتنتهي بمفارقة مؤداها أن «الارتواء الكامل هو يقين العطش» ولكننا قرب نهاية الرواية نعود فنتذكر مع الكاتب أنه حتى هذا اليقين ليس نهائيا، وإنما هو أيضا موضع تساؤل، ولولا هذا ما كانت ثمة حاجة أصلا إلى فعل الكتابة عنه.

كتب **الخراط** الرواية في الفترة من يوليو ١٩٩٤ إلى سبتمبر ١٩٩٥ والشخصية الأساسية فيها. رغم كل ما قد يبدو من أهمية رامة وبروزها. تظل ميخائيل ذلك الدون

كيشوت فى رأى نفسه، أو الدون جوان المقلوب فى رأى رامة، مع لمسات من هملت، وفاوست - فاوست آخر موضة معدل بشرطة على حد تعبير الكاتب فى إحدى لحظات نزقه التعبيرى أو ذرابة لسانه اللفظية Glibness ليست رامة فى الحقيقة إلا إسقاطا على شاشة ميخائيل النفسية، ونحن لا نراها كائنا متفردا مستقلا وإنما نراها دائما بعينى ميخائيل المراقبتين المقيمتين عبثا، يضفر ميخائيل قلائد الزهور فى مدح جسدانيتها وروحانيتها فإنما هو ذكرىٌ مفرق فى الذكورة، لا يختلف - إلا من حيث السفسطة والتعقيد - عن أسلافه من الرجال، أتوقع يوما بعد أن تزول فورة حماسة الإناث من قراء الخراط ونقاده وتنجاب غاشيتها أن تفتح على هذا الكاتب نار شديدة من جهة أصحاب المذهب النسوى وصاحباته، فهو فى الواقع - رغم كل استنارته - عاجز عن رؤية المرأة إلا من منظوره الذكورى المحدود بالضرورة؛ وقد فتحت نيران كهذى على د.هـ. **لورنس** **وهنرى ميللر**. والويل فى طريق **الخراط** قادم يوما، لا محالة.

مسرح الرواية أساسا هو القاهرة مع ارتدادات إلى الإسكندرية والصعيد والدلتا. وفى المؤخرة تتخايل كونا كرى كجوهرة سوداء متألقة (لم يكتب الخراط بعد تجربته الإفريقية، وهو من أوسع قصاصينا علما بالقارة وأكثرهم أسفارا). ولكن مسرحها الأكثر أساسية هو جدران النفس وأطلالها وما يتسلق عليها من ذكريات ومخاوف ورغبات، هل كان من قبيل المصادفة أن يجعل **الخراط** بطله مُرمِّماً للآثار؟ إنما هو فى الواقع مُرمِّم لجروح ذاته العميقة الغائرة، ومفتح لجروح مماثلة فى الآخرين إنه يحاول أن يرمم قطعا من العمر، ويظل حتى النهاية يجد رامة غامضة ملتبسة ويظل الخيط الرئيسى للعمل - كما فى كثير من أعمال **الخراط** - هو محاولة اجتياز أسوار الوحدة العميقة والتواصل مع الكون والآخرين «اليس ماثورا ومجربا اننا نعيش فى تلك الجزر الإنسانية الضيقة المشهورة التى تكلم عنها - ومنها - الكثيرون؟» ليكون من قبيل التبسيط المبتذل أن يقال إن ميخائيل يبحث عن السعادة، ولو أن هذا، طبعا، يدخل ضمن مساعيه، إنه باحث أولا عن المعرفة والفهم، وبعد ذلك قد تجيء السعادة أو لاتجيء، «قال: غريبة! أنا لا أكتب هذه الكلمة «السعادة» قط، لا أعرفها، ليست فى معجمى، أنا أعرف النشوة أو التحليق أو المجد أو التحقق إلى آخره لكن حتى مفهوم السعادة ليس من عدتى الفكرية أصلا، صدقينى» يتذكر المرء هنا مقولة **سان جوست** من رجال الثورة الفرنسية ملاك الإرهاب كما دعاه الدكتور **حسين فوزى**: «إن السعادة فكرة غريبة عن أوربا»؛ وهى غريبة عن ميخائيل أيضا.

«يقين العطش» من طراز الروايات الكبرى التى لا تخشى اقتحام الأسئلة الكونية الكبرى، وطرح تساؤلات وجودية ممضة قد أرقت الإنسان منذ البداية، ولا تخشى أن تشقى أحيانا على تخوم المقالة، هذا جنس أدبى قد عرفناه فى روايات **لورنس** **وهكسلى** وغيرهما، ليس الروائى هنا كلى القدرة، عالما بكل شىء، مستخفيا داخل عالمه على طريقة **فلوبير** ليس إلها صغيرا يراقب العالم فى حياد، ويسوى أظافره لا مباليا على طريقة **جويس**. إنه منخرط حتى النخاع فى هموم شخصياته، متورط ومشارك، ولكنه قادر على إصدار الأحكام أيضا ليس أعجب من زعم البعض أن **الخراط** كاتب ذاتى النزعة، مغلق على عالمه الخاص، مشغول بالتجريب الشكلى عن الواقع اليومى. إنه أكثر انخراطا فى هذا الواقع من أغلب

كتابنا، بالمعنى العميق للانخراط الذى هو محايثة ومفارقة معًا. وراء قصة ميخائيل ورامة تستطيع أن تجد فلذات حية مقتطعة من لحم الواقع الطرى: المتغيرات الاجتماعية وصداها، الهم القومى المرتبط بالتزام سياسى قديم ولكنه محدد، مافيا الآثار، الفتنة الطائفية (مع بعض توثيق أعمق كثيرا مما يعمد إليه صنع الله إبراهيم، وغيره ، فى «ذات») وصف للعشوائيات السكانية وما تستتبعه من تلاصق بدنى حميم تزول معه كل خصوصية عن أكثر التصرفات شخصية وتنهار تحت وطأة الواقع الفادح الملح ـ تابوهات الدين والعرف والمجتمع، انهيار الذوق نتيجة حتمية للانهيار الحضارى والأخلاقى.

«يومها فى كازينو كليوباترا افاضت فى شرح ما أسمته ظاهرة «سمر وجدى» الراقصة الشهيرة، وفى وصف جسمها، وابتذالها، واعتبرت أن كل شىء فى مصر هو هذا الابتذال، الشيوع، التفاهة، قالت إن جسمها أشبه شىء بالأخطبوط، متعدد الأطراف، متموج، يهبش ويقبض ويعتصر، كأنما بالرغم منه، وكالرشوة والفساد والانفتاح، جسم لزج، محيط ينز، مدور وملفوف، أطراف رقيقة ولكن قوية كاسرة، جمبرى طويل يهتز فى موج الشهوات والجشع ـ هكذا قالت ـ وله شعر منسدل وشائك وسام».

وضع الخراط منذ طفولته بل ربما قبل ولادته، لبان أربعة أقانيم: الفرعونية، والمسيحية القبطية، والتراث العربى الإسلامى، والغرب. ليست هذه جداول منفصلة تجرى متوازية وقد تتلاقى فى عمله، إنها عين لحمة نسيجه وسداه، وهى مبعث هذا الثراء الفريد فى عمله.

إن الأسطورة الإغريقية تتجاور لديه وتتحاور مع المعتقدات المصرية القديمة والكتاب المقدس وتراث العبرانيين والمسيحية (**حزقيال، يوحنا المعمدان وسالومى** إنجيل متى، أكل آدم من شجرة المعرفة المحرمة، تقديم إبراهيم ابنه للذبح مثلما فعل **اجاممنون** ـ استرضاء للآلهة ـ بابنته **إفيجينيا**، مشى **بطرس** فوق الماء، اعترافات القديس **أوغسطين**). لا فواصل بين هذا وبين تجربة ـ تجارب ـ ذى النون المصرى (بلديات ميخائيل)، **وابن الفارض سلطان العاشقين، وأبى منصور الحلاج**. جامع سنجر الجاولى يقوم جنبا إلى جنب مع آثار الفراعنة. وثمة ضوء واقعى حاذق يريقه الكاتب على هذا كله ليزيل عنه شبهة الوقار المصطنع والأبهة المتكلفة Pomppsity يقول ميخائيل: «صحيح ليست الآثار عندنا محل هيبة ورهبة على الإطلاق، ليست متاحف محوطة بالإجلال والتوقير، لا يعاملها الناس معاملة «متاحف» أو «آثار» بل معاملة «أشياء الحياة»، وأحيانا أشياء الفرجة والنزهة والتهريج، انظرى كيف يطبل طلبة الجامعة ويرقصون ويتقصعون على واحدة ونص في الكرنك، تحت هامات الآلهة». ربما كان هذا فى النهاية، جزءا من عبقرية مصر المميزة: إنها، رغم كل احتفالها بالموت، لا تنظر إليه فى سياق الحياة، باعتباره امتدادا لها، بشكل ما الموت عندها مناسبة للاحتفال، وتوكيد للنقيض.

والحضور العربى ماثل فى هذه اللغة التى يديرها الخراط بين أصابعه (فى أحيان قليلة تدور هى به) ويصنع بها الأعاجيب، هناك لعبه المألوف على الإصاتة، وهو هنا يلعب بخمسة حروف: الباء، والعين، والضاد، والفاء، والطاء وهناك ابتعاثات ـ مهما تكن خافتة ـ لعالم

الف ليلة وليلة وعبقرية شهرزاد (ربما كان ما يجذب الخراط إليها هو عين ما يجذبه إلى الشعب المصرى. قدرته المدهشة على البقاء رغم كل دواعى الانحطاط والتآكل والفناء). وهناك البعد الغربى فى ثقافة الخراط. عالم روسو الجمركى وكهف دلاكروا الصحراوى، سوناتة هايدن رقم ٦، سوناتة الفلوت والهاريسيكورد من مقام سى صغير لباخ، موسيقى مونتفردى الدينية، كونشرتو الترومبت والأوركسترا لألبنيونى، أو برات الإيطاليين وفاجنر وموزار وغيرهم، كونشرتو بولانج للأرغن والوتريات. ثم كأنما يعيدنا الخراط فجأة إلى الأرض ولكن دون ارتطام بجيوب هوائية - نجده يبتعث لوحات أحمد صبرى، أو يبتعث بولا (إقبال) الحوامدى حفيدة أمير الشعراء شوقى بك، أو عبدالوهاب القديم يشدو بلون نجواه وشجاه «لماانت ناوى تغيب على طول» أو استجاشة العواطف الوطنية مع أغنية «مصر التى.. وفى دمى» أو وردة الجزائرية «خدنا حلاوة الحب كله».

فى أعمال الخراط ما يشبه أن يكون تزاوجا داخليا، أو حتى سفاحا لذوى القربى إن مجموعة «حيطان عالية» تحوى بذور اغلب ما تفرع فى أعماله التالية «محطة السكة الحديد» التى ظلت تناوش وعيه عبر السنين، مثلا تعاود الظهور هنا فى مطلع الفصل السابع «جسد غامض الوضاءة» يقول علماء الوراثة إن هذا النوع من زواج الأقارب يثمر فى الغالب نسلا ضعيفا مهزولا. ولكن الخراط قد حطم بعضا من قوانين الوراثة، مثلما حطم أشياء أخرى كثيرة (ليست كلها، بالمناسبة، مستحقة للتحطيم) فالقديم لا يفتأ ينبعث فى كل عمل جديد له ناضرا بماء الحياة، يسرى نسغ الحيوية فى عوده.

من نافلة القول أن يتحدث المرء عن البعد الإيروطيقى فى عمل الخراط، فهذا جانب قد أشبعته الأقلام بحثا حسبى أن أذكر هنا مدى تغافل الوعى الفيزيقى حتى فى جغرافية عمله: «جسد الدلتا مفتوحة الساقين على البحر المختلط بالأوشاب والأكدار والطمى الخصيب» أو «جسد الصعيد القضيبى المنتصب ربما سمهريا لا عوج فيه» كتب سارتر يوما فى «أورفيوس الأسود» يقول إن الشاعر الإفريقى يمنح الطبيعة عضوا تناسليا والخراط يصنع شيئا من هذا القبيل إذ يؤرس (بالسين نسبة إلى إيروس) ظواهر الطبيعة الساكنة، وليس السلوك البشرى وحده.

والصورة السريالية - إلى جانب التعبير الواقعى (بل كناتورالى) الدقيق المحسوب - من أدوات الخراط الأساسية «رأى قلعة صلاح الدين قد اقتطعت من بين خاصرتيها وحلقت فى الفضاء منزوعة من جذورها، سبحت فى سحاب ملوث بالزرقة الكامدة، كان طيرانها فوق القاهرة غير مرئى لأحد غيره وهو ينظر إليها دون دهشة، بل بشىء من الملل ورأى فى مكان انتزاعها من الأرض أثداء نسوية منطرحة على جسد التراب المبلل قليلا، مبتورة ولكن بضة باللبن المحجوز الذى لا ينسكب هذه كلمات قد كان ليفهمها - على نحو أعمق من أى منا - مصورون من طراز فؤاد كامل، أو أحمد مرسى، أو رمسيس يونان صاحب «العشق المفترس».

حسية الخراط تتمثل فى إدراكه اليقظ للمرئيات والمسموعات والمشمومات والملموسات والمتذوق، وفى حديثه (على لسان نور الدين) عن أساليب صنع الحب، وأوضاعه الخلفية والأمامية وعلى جنب، فى الآداب

الشبقية الهندية والعربية، وفى المنمنمات الإيروسية» وفى تلذذه ـ كأنما يتلمظ بشفتيه ـ بتعداد أصناف الغداء : «أطباق الستيك المفلفل نصف النيء ينضح بعصارته الشهية المتبلة البنية المحمرة، والجمبرى المشوى بطراوة لحمه متماسك القوام وطبق البطاطس المقلى والزواق من الخضار السوتيه مع رابع أو خامس زجاجات الاستيللا المثلجة» هذا كاتب يدرب حواسنا، التى َفلّتْ من حدها الألفة، ويعلمنا من جديد كيف نتذوق ثمار هذه الأرض، الأقوات الأرضية بتعبير أندريه جيد.

فى الختام أقول: نحن محظوظون إذ عشنا فى زمن إدوار الخراط، وتلقفنا كل كلمة من كلماته إذ تخرج طازجة ساخنة من المطبعة قال دريدن يوما وقد أذهله ثراء المادة الإنسانية فى «حكايات كانتربرى» لتشوسر: هاهنا وفرة الفيض الإلهى Here is Gods, Plenty وفى عمل الخراط شىء من هذه الوفرة الإلهية مع بعض وفرة شيطانية أيضًا ولكنه يظل أساسا هيومانى المنظور، الإنسان عنده مقياس كل شىء من هذه الأرض وإليها يتحدث.



بشير القصري



مناجاة إلى المعتمد

لا شئ يمنعُ من الذّهاب بعيداً فى الحكْمةِ أوْ فيِ الجُنونْ. لا شىْء يمنعُ من اعتقالِ الشّجنْ. هى ذى صورتك ترتحلُ عبْر مسافاتِ مُرّاكش والمدنِ التى طاردتك صبياً، ثم كهلاً عشقتها. طفت بها. مثل كعبة من رُخامْ. مارستَ بها غوايتك. حُرّاً. طليقاً. وأنت اللّحظة ـ فى ليلها الشّتوى ـ تنصتُ إلى إيقاع شعر تولّى. إلى مطرِ تدلّى، أو نساءِ هاربات.

هى ذى صورتك
تخترق مساحات النهّار ثم النهار
ثم اللّيل على اللّيل واللّيل
وعلى انكسارات فجرِ تجلّى

وحين تفاجئنى ـ أفاجئك خلْسة

تجمعُ أوراقكَ

تجمع ما ضاعِ منك فى إشبيلية المُقفرة

تجرُّ أذْيالَ مَرارتك

تمضى، وحدَك تمضى،

وتمضى إلى (أغْمات) مُبتعداً

تهربُ منّى ــ لا أهربُ منك

أدعوك إلى جلْسةٍ فى العَراءْ

أو إلى خيْمةٍ من وَبَرِ الوقْتِ العنيدِ

نأوى إليها معاً

نشرَب نخْبَ السّلامةِ

نشرَب صهْباء الذكرياتِ

نشرَبُ ما تبقّى منْ عَسَلٍ مُصفّى

أَوْ نُدْمِنُ كُربتَنَا.

لا شىْءَ يمنع من الذهاب إلى مُرّاكش الآن

إلى مُتعتك اللاّهبهْ

إلى عذابكَ في القَيْدِ

وفي القيظ

أوْ فِي فيْ نُخَيْلة هي عروقك

تمتدّ في الأرْضِ

وهي بعضُ وجهكَ بعضُ دَمِكْ

يُبدّده الصّخْبُ في جحيمِ الطرقاتْ.

أنت في (أغمات) غريبٌ هناك

تَنْتبِذُ رُكنَ الهزائم

وأنا في الرّباط أقاسمك شرارةً للحنينِ

أو اليقين

أقاسمك الزّمن المعتّق في كراريس العاشقات

أكادُ أُجَنّ، لا ،

نكادُ نُجنّ

نقلّب صفحة الماء اللّجينِ

هسيسَ النّارِ والرّمْل

تملك تأتى

أو أنا أملك الملكية

تخطّ كتاباً لابن تاشفينَ

إلى اعتمادْ

وتنقُشُ الريحُ طيفك

على مقربةٍ من مقام الأولياءْ

ومن جامع الفَناء ـ الكتْبية

كلّ مراكش لك،

لك الآن وحدك

مراكش الآن استوتْ. جزيرة بيْرمُودا . مُثلّثاً للانخطاف. أو الجفاف. أنت ربّان الصّمت. عاشق الحرْفِ والكلمات.. تُزفّ إلى الشعْر. إلى الغِناءِ.

إليك تحنّ قيثارة زرْيابِ

يحنّ طوْقُ الحَمامَةِ

تحنّ الذّخيرةُ بأسمائها،

تحنّ الأندلسُ الماكرهْ.

مثل كتابٍ. مثل امرأةٍ غامضةٍ في المساء.

لا شئ يمنعُ من الذّهاب إلى الغياب. إلى لذّة مُستباحةٍ في دَارَةِ مُرّاكش. في تجاويفِ أزقةٍ جانبيةٍ خَلَتْ من عُشاقها ـ خلْتك فيها سوى أنّ بناتك

النّائحات. سوى أنّ أمك الـروّميةَ لم تعْد تتقنُ لُغةَ الفـتنةِ الكُبرى. هى ذى مُراكش. صورتك. تمدّ إليك غُرْبتهـا. تبسُط نحوك اهْتزازات الأشْرعَةْ. بين صهْريج المنارة (غيليز) وها أنتَ يـا أنْتَ يا أنت. تحْضُنُ رغبتك بيديكَ. ها الشعْرُ. ها السّيفُ. العمامةُ. ها سلطان الحكمة والعشق والجنون ـ استفقْ.

لا شىْ يمنعُ من الذّهاب إلى الغياب إلى الذّهاب

إلى سـيرتك الـقاتلة ـ أمـيـر التّعب. نريدك بيننا. ندعـو إليك الأوْفياءْ

وننْسى فجيعتك. ننسى أنك كُنْتَ الذى كُنْتَهُ معتمداً

فى الشعر. فى السياسة. وفى كتاب العشق منفَرِدا.

الرباط



أمير مكرم بباوى

الخميس



جففت فاطمة حبات العرق المتراصة بانتظام على جبهتها السمراء. كانت حرارة المطبخ والبخار المتصاعد من أوانى الطبخ هى السبب فى هذا العرق الغزير. اليوم الخميس وليس معنى ذلك أن هذا هو اليوم الوحيد الذى تقضى فيه معظم ساعات النهار فى مطبخها الضيق، ولكن الخميس يحمل علامة أخرى مميزة فى حياتها. اليوم يوم الكوارع طاف بذهنها عدد أيام الخميس التى طبخت فيها الكوارع منذ تزوجت وحتى اليوم، ولكن عقلها البسيط لم يستطع أن يحصى هذا العدد غير المتناهى دائمًا الخميس هو يوم الكوارع. رجعت بذهنها إلى الوراء، لعام زواجها الأول، وسألت نفسها هل طلب منها زوجها أن تخصص يوم الخميس للكوارع أم هى التى بدأت هذا التقليد الذى قاوم الزمن لمدة خمس عشر سنة؟ زوجها هو الذى طلب منها ذلك. ولكنها لم تحس بأية دهشة عندما فعل، فهى دائما تذكر همسات أمها وخالتها، وأحياناً عمتها، والتى كانت تتبين منها كلمات غامضة، غير مفهومة. وهى ليست بلهاء، فأمها وعتها منذ أيام خطبتها. وهى مازالت تذكر آخر مرة حدثتها أمها قبل زواجها عن هذا الموضوع، عن الزوج و الزوجة ودور كل منهما. «شوفى يا فاطمة يا بنتى تسمعى كلام جوزك. جوزك بيشقى طول النهار علشانك إنتى و لازم يفهم إنك بتقدرى تعبه. إطبخى اللى على مزاجه وكلى اللى على مزاجه وما تنسيش الكوارع...» «لازمة الكوارع إيه يامه؟» «الكوارع يا بنتى تخلى الراجل جامد وقوى تصلب عوده وتقيم فرعه وتخليه زى السبع» «يعنى إيه يامه» «يعنى فى السرير يا هابلة» وضحكت أمها وضحكت هى... ضحكتين مختلفتين. أمها ضحكت فى وقاحة فجة، أما هى فضحكت لأنها لم تفهم شيئا ولعلها هى اليوم أيضاً لا تفهم.

حازت هذه القصة لقصيرة على الجائزة الأولى فى مسابقة مادلين لامونت لإبداع الطلبة فى الجامعة الأمريكية (عام ١٩٩٧).

زادت الحرارة فى المطبخ وزادت حبات العرق على وجهها وعنقها. كانت تنتقل بين الحوض وموقد الغاز لتراقب حالة كل إناء موضوع على النار. خمسة عشر عاماً وكل يوم خميس كوارع. ها هى تخطو نحو الثالثة والثلاثين ولها من الأبناء ستة، أكبرهم فى الرابعة عشرة وأصغرهم فى الثالثة. مئات أيام الخميس وإسماعيل لا يكل ولا يمل. وهى تعرف إسماعيل يوم الخميس جيداً، يصحو من النوم فلا يلقى عليها تحية الصباح. يأكل طبق الفول وبعض أقراص الطعمية ثم يرحل إلى الدكان. لا تعرف ماذا يفعل فى الدكان يوم الخميس، كل ما تعلمه أنه يعود فى العاشرة مساء و فمه يفوح بعدد كئوس الخمر التى احتساها فى الخمارة. وما أن يدخل حتى تضع له طعامه على المائدة وتذهب لتتأكد أن كل أطفالها قد ناموا. وبعد الكوارع يدخل حجرة النوم وتدخل وراءه.. ويقترب منها فتنفر لرائحة الثوم المختلطة بالسبرتو المنبعثة من فمه. ثم يخلع ملابسها ويخلع ملابسه بعد أن يطفئ نور الحجرة. هى تعرف كل جزء فى جسده.. الأصابع الخشنة والأظافر القذرة، والذراعين السمينتين القصيرتين، والصدر العريض والأكتاف المحنية قليلاً إلى الأمام. أسنانه بعضها مكسور وشعره أكرت قلما يغسله بصابونة النابلسى كما تفعل هى. أذناه ساخنتان دائما فى هذه اللحظات الحارة. يقترب منها ويحتضنها فتلامس رأسها شعر صدره الكثيف وتشم رائحة العرق تحت إبطيه فتكاد تطلق زفرة ضيق ولكنها لا تفعل. تحس بيديه تنحدران على ثنايا جسدها وأما شفتاه فمضمومتان صامتتان. لا يقبلها فالقبل ميوعة فى عالمه. تحس بكل حركاته ومتى تحين كل حركة.. متى يبطئ ومتى يلهث ومتى يسرع، ومتى يقترب من النهاية وطبعاً متى يبلغ منتهاه منها. ضحكت فى داخلها عندما تصورت أن إسماعيل يشبه المنبه، له زمبرك يملؤه طوال الأسبوع ويطلقه فى تلك الدقائق القليلة ليلة الخميس. عشر دقائق.. فقط. دائما تلحق كلمة «فقط» بالعشر دقائق وهى تقص على أمها أحداث ليلة الخميس. وأمها تقول لها: «يا بنتى الراجل شقيان طوال الأسبوع والجدع على قد مايعوز والست على قد ما يعوز جوزها.»

عشر دقائق لإسماعيل مع فاطمة، آخرها تتلاحق حركاته المحمومة ويزداد ضغط يديه وجسده على جسدها الذى مازالت به ومضات من الصحة والشباب.. فقط ومضات، عشر دقائق فقط، يصل بعدها إلى منتهاه فيذهب إلى دورة المياه ليغتسل ثم يلبس جلبابه وينام وعلى شفتيه ابتسامة رضا. أما هى فلا تغتسل، لعلها لا تحس أنه واجب عليها لمجرد أنها نامت مع زوجها، وربما لأنها لا تعرف أن ما حدث هو ما يجب أن يحدث عندما ينام الرجل مع امرأته.

باتت تظن أن إسماعيل آلة، كل وظيفتها الوصول إلى القمة له وحده كل أسبوع، فى نفس الوقت ولذات المدة. وطاف بخاطرها أنها لا تعرف عمر إسماعيل. لم تر له شهادة ميلاد قط، لكن أمها قالت لها عندما جاء إسماعيل ليطلبها من أبيها: «إسماعيل عريس لقطة.... راجل بصحيح... وكسيب كمان... مش كبير... أكبر منك بخمستاشر سنة بس.» هذا يجعله الآن فى الثامنة والأربعين. فكرت فى داخلها فى باقى الرجال الذين تعرفهم هل كلهم يفعلون ذات الفعل ليل الخميس؟ سعيد زوج عزيزة أختها يفعل، لكن فى ليلة الأحد، كما تخبرها أختها، الأحد لأنه حلاق، و إجازته يوم الإثنين. كانت وهى فى المطبخ الضيق تسمع حديثها مع أختها فى السوق يوم الثلاثاء. «ياختى يابختها زينب، جوزها مات ورحمها

من عذاب كل أسبوع.» تفى من بقك يا عزيزة... وحياتك إنتى ضل الراجل ولا ضل حيطه.» ابتسمت عندما تخيلت عزيزة فى جلبابها الأصفر يوم السوق، وهمست لنفسها «يخرب عقلك يا بت يا عزيزة.»

افاقت من تخيلاتها على رائحة احتراق الأرز فالتفتت إلى الموقد وأخذ الطعام كل اهتمامها. ثم جال بخاطرها سؤال وهى تنظر إلى الكوارع هل الكوارع هى التى تجعل اسماعيل يضاجعها ليل الخميس؟ أم هى التى تجعله يستمر طوال العشر دقائق؟ لم تكن تعلم إذا كان سعيد زوج عزيزة يأكل الكوارع ليلة الأحد، ولكنها ظنت انه يفعل. كانت الكوارع قد نضجت ورائحتها تصاعدت فى المطبخ، فنادت فاطمة على خادمتها التى كانت منكبة على كوم غسيل الأسبوع ثم قالت لها إسمعى يا بت؛ تاخدى حلة الكوارع دى و تروحى لجوزك دلوقتى وخدى باقى اليوم أجازة» ارتسمت ابتسامة على وجه الخادمة وغمغمت "تشكرى يا ست" ثم مسحت يديها فى جلبابها الكالح ووضعت طرحتهاعلى راسها وأمسكت بكنزها الثمين ـ حلة الكوارع ـ بيدين مرتجفتين وتركت فاطمة فى المطبخ تحاول منع دمعة ساخنة من الانحدار على خدها.

قضت فاطمة باقى اليوم فى إعداد الطعام لأبنائها ولإسماعيل. وبعد قليل عاد الأطفال من المدرسة ودخلوا عليها فى المطبخ واحدًا تلو الآخر، وبهم فرحة طاغية لأن الخميس جاء وغداً الجمعة»، الإجازة. وضعت لهم الطعام وأطعمت الصغار منهم بيديها ثم جلست معهم قليلاً حتى وصل إسماعيل فانسحبوا فى هدوء وكأنما يعلمون وهم فى هذا العمر الغض ماذا يعنى ليل الخميس لكل الأزواج، أما هى فقامت مسرعة لتضع أطباق الملوخية والأرز أمامه على المائد. لمحت دهشة على وجهه عندما رأى الملوخية ولم ير الكوارع، ثم لمحت نظرة فى عينيه لم تتبين مغزاها. تناول الطعام فى آلية رغم جوعه الواضح ثم دلف إلى غرفة النوم. انتظرت هى قليلا ثم دخلت الحجرة وراءه ادهشتها الظلمة الحالكة داخل الغرفة والتى لم تتوقعها وأدهشها اكثر صوت غطيط إسماعيل المزعج. اقتربت من السرير وأحكمت الغطاء حوله ثم نظرت إلى عينيه المقفلتين وخيل لها انها فهمت مغزى نظرته على المائدة.



نبيل فرج

وثائق أدبية

ثلاث رسائل مخطوطة

من عزيز فهمى إلى طه حسين

من بين تلاميذ طه حسين الذين اقتربوا منه جدا فى الجامعة المصرية، واختلفوا إليه خارج قاعات الدرس، الكاتب والشاعر الوطنى عزيز فهمى، الذى جمع فى دراسته العالية بين الآداب والحقوق، كما جمع بينهما فى الدفعة السابقة عليه محمد مندور، فحصل عزيز فهمى على ليسانس الآداب سنة ١٩٣٢، وعلى ليسانس الحقوق سنة ١٩٣٣. ثم سافر إلى فرنسا، ونال درجة الدكتوراه فى القانون من جامعة باريس فى ١٩٣٨، ولم يتمكن من الحصول على الدكتوراه فى الآداب، التى كان يعد لها فى السوربون، بسبب اندلاع الحرب العالمية الثانية.

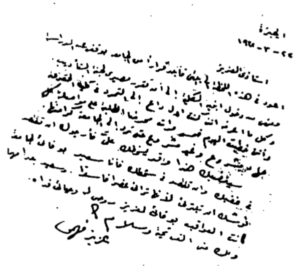
ولا شك فى أن ثمة علاقة تستهوى النفوس بين الآداب والقانون خاصة عند أولئك الذين ينزعون منزعًا إنسانيا مثل عزيز فهمى.

وتاريخ النهضة الأوربية - على سبيل المثال - يحفل بكثير من أعلام هذه النهضة ممن درسوا القانون فى جامعات «مونبلييه» و«بولونيا»، كما درسوا فى الوقت نفسه، أو فى وقت لاحق، الأدب والمخطوطات الكلاسيكية فى عواصم التراث اليونانى والرومانى، مثل فرانشيسكو بترارکا.

والثقافة العربية الحديثة تفيض أيضا بالأدباء والشعراء والنقاد الذين جمعوا بين دراسة القانون والآداب.

ولأن شهادة الدكتوراه التى تمكن عزيز فهمى من الحصول عليها قبل الحرب العالمية الثانية كانت فى القانون، فقد تحدد عمله فى مجال النيابة العامة والمحاماة. إلى جانب كتاباته السياسية والقصصية





الجيزة

٢٢-٣-١٩٦٠

استاذي العزيز

ولك مني التحية وسلام

عزيز فهمي

والشعرية المتفرقة فى كثير من الصحف والمجلات التى عبرت - مع خطبه الكثيرة - عن ثورته ضد الاستعمار والحكومات الرجعية، وعن إيمانه بالعدل والحرية والكرامة، كما عبرت هذه الكتابات المتنوعة عن الامه وآماله فى النهضة والتقدم.

ومن يطالع أدب **عزيز فهمى** فى مجموعه سيجد ان قضية الحرية هى القضية الأساسية فى حياته، اعتبرها كلمة الله، والمرادف الوحيد للحياة.

وعزيز فهمى هو الذى استطاع سنة ١٩٥١ ان يلغى التشريعات المقيدة لحرية الصحافة ، التى كانت الحكومات تزمع إصدارها وهو عضو فى البرلمان الوفدى، فى أثناء رئاسة ابيه **عبدالسلام فهمى جمعة** لمجلس النواب، بل أن يرفع من القانون ايضا إباحة الحبس الاحتياطى فى جرائم النشر. وإليه يعود الفضل كذلك فى إثارة كثير من الاستجوابات الخاصة بحقوق الشعب المهدرة.

وقبل هذا التاريخ بسنوات كان **عزيز فهمى** احد ضحايا حملة الاعتقالات الشهيرة التى قادها **إسماعيل صدقى** سنة ١٩٤٦ ضد الفكر الحر والمفكرين الأحرار، وزج به فى سجن الأجانب، وفى السجن كتب قصيدة من ابياتها:.

«أهبت بقومى أن يذودوا عن الحمى
ومازلت أدعوهم ومازلت اشهد
وأنذرت حتى بح صوتى ولم أزل
دموعى تناديهم وصوتى يردد»

على أن ارتباط **عزيز فهمى** بالحركة الوطنية يرجع إلى صباه المبكر. ففى سن العاشرة وقف فى أحد المؤتمرات الشعبية فى مدينة طنطا، وسط جموع ثورة ١٩١٩ وقادتها، يلقى أشعاره الوطنية، مرتديا البنطلون القصير وظل هذا اللهب الوطنى متقدا فى صدره طوال حياته.

وعقب إلغاء معاهدة ١٩٣٦ اشترك فى المقاومة الشعبية فى مدن القنال ضد الإنجليز. وفى ١٩٥١ سافرإلى اليونان، وطاف ببعض مدنها.

ولد **عزيز فهمى** فى طنطا سنة ١٩٠٩. ولقى مصرعه غرقا فى ترعة الإبراهيمية بقرية الفشن فى أول مايو ١٩٥٢، فى الساعة السابعة والنصف صباحا، وهو جالس فى سيارة تاكسى موديل ١٩٥١ رقم ١٨١٩، استقلها من القاهرة، من موقف التاكسيات المجاور لمحطة القطار، حين وجد أن القطار الذى تعود على ركوبه فى الساعة السادسة غادر المحطة قبل موعده نتيجة تعديل مواعيد القطارات الصيفية فى أول مايو من كل سنة .

فى أثناء سير السيارة على الطريق الزراعى الهادئ، بسرعة ملحوظة لا تقل عن ٧٠ك م. اعترض طريقها صبى فى العاشرة، يعبر الطريق وهو يجر خلفه حمارين محملين بالأسمدة، وقيل إن قرويين يمتطيان حمارين هما اللذان اعترضا طريق السيارة، فانحرفت يمينا لتتفادى ما أمامها، واصطدمت صدمة قوية بشجرة «صفصاف» أدت إلى اختلال توازنها، فلم يستطع السائق، ويدعى **على عبد المجيد هويدى**، التحكم فى عجلة القيادة، وانقلبت السيارة على الجانب الأيمن، ثم على ظهرها، وسقطت فى الترعة بعد أن تهشم زجاجها وسقفها

ليون

٢٠-٩-٢٢

أستاذي العزيز

كتبت إليك منذ أيام - "فانتي بيل" واليوم أكتب من ليون. وأنا في ليون ماذا أحدثك عنه؟ أأحدثك عن روما وأنت تعرف عن روما القديمة ما لا يعرفه الرومانيون وتعرف عن إيطاليا الحديثة ما يعرفه الإيطاليون؟ أم أحدثك عن فرنسا وأنت تعرف عنها ما لا أعرفه وما يعرفه قليل من الفرنسيين؟ وماذا عساني أحدثك اليوم عن شيء...

وتكمن سنة من النوم مالت برأسي هذا الصباح فرأيت فيما يرى النائم أني في محكمة الجنايات ورأيتك ورأيتني وصديقي الزيات ورأيت أنك قلت عليك بغرامة قدرها خمسمائة مليم أو [illegible] (الإكراه) ولكن ليست ... جنيه على كل حال. أنا متأكد تماما.

... أما صديقي "حبيب الزيات" فقد أجلسوه القرفصاء وشدوا وسطه بحبل عشر مرات فرفض واستأنف الحكم (واستأنفت النيابة بدورها فيما يظهر) لأن محكمة الاستئناف أيدت الحكم الأول وأضافت إليه خمس شقلبات أي أنه حكمت عليه بأن يشقلب ١٥ مرة!

... وفي محكمة الاستئناف رأيت صديقي الزيات يشقلب شقلبته الأولى ورأيت أصدقائك فريد وكامل وغيرهم معه ينفجرون من الضحك فنظر إليهم صديقي الزيات وقال "أترى إليهم كيف يشمتون بي؟" فأردت أن أتظاهر بأني أعاتبهم وأنهرهم فلم أتمالك نفسي وانفجرت في الضحك معهم... وهنا تميز الزيات من الغيظ وقال "الآن لا أشقلب إلا إذا أمرتم بإخراج [illegible] هؤلاء الأربعة" فأمروا بإخراجنا فأخرجنا الحجاب.

وشقلب الزيات شقلبته الثانية فضج الجمهور بالضحك فأضرب الزيات عن الشقلبة وتحكم أمروه بأن يواصل شقلبته فأقسم بأن لن يشقلب للمرة الثالثة ولكنه لمح "كامل" يحاول أن يتفرج من النافذة إلى القاعة فأقسم أنه لا يشقلب بعدها أبدا وأعلن أنه سيطعن في الحكم أمام محكمة النقض والإبرام وصحبت صديقي في المنام إلى النقض والإبرام فرفضت الطعن ثم انتبهت! "هيئة الأهل"

ولا أدري أن كان صديق الزيات سيسلم أمره إلى الله ويشقلب أمام النقض والإبرام أم سيقدم التماسا بإعادة النظر وتكنى أنصح له، أن ينصرف ... لوجه الله أنه يقدم الالتماس.

وكم كنت أحب أن أكون في مصر لأرى صديقي الزيات وهو يشقلب ٢٣٦ م في محكمة النقض والإبرام ولأشاركه أصدقائي في تهكمهم ولكن ما كل ما يتمنى المرء يدركه تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن

وأرجو أن لا يغضب صديقي الزيات وأنا أعرف أن فطرة النسيم تجرح ... وأن لمس الحرير يدمي بنانه ولكن ليس لي على الأحلام سلطان!

تحية حارة يا سيدي الأستاذ وأصدق تمنياتي لك وللأسرة الكريمة وأنا داع لك أينما كنت ليل نهار

عزيز زكي

تحية تلميذ مخلص

٢٢-...

أستاذي العزيز

أقدم إليك ...

Paris Poste Restante
Bean 91 Rue Cujas

وجوانبها، على بعد ٣٢ مترًا من ظهور احتكاك الفرامل بالأرض، وغمرتها المياه.

تجمع أهل القرية حول الحادث، وتمكن السائق من الخروج سالما دون إصابات تذكر.

أما **عزيز فهمى** فقد انتشل من داخل السيارة الغارقة جثة هامدة، مليئة بالكسور والكدمات والرضوض، فى الرأس والوجه وضلوع الصدر، فلم يجد معه أى إسعاف، ونقل جثمانه إلى مستشفى العياط، وكان يرتدى على جسده النحيل جاكتة بنية، وبنطلونا داكنا، وقميصا سمنيا، وكرافته سوداء.

وبعد قليل دعى جنود المطافى لإخراج السيارة، وعثر على أوراق مبتلة من مستندات القضية التى سافر **عزيز فهمى** من أجلها، وعلى بعض الأوراق الخاصة، وعلى حقيبة نقوده وبها سبعون جنيها، وبطاقة نقابة المحامين، ومفكرة. كما عثر فى قاع الترعة على قلمه الحبر، وعلى طربوشه طافيا على سطح الماء. وقبل أن يرتفع الضحى، تم إبلاغ أسرته بالحادث. وسرعان ما تطاير الخبر لتعلم به مصر كلها.

ويبدو أن موت الابن **عزيز** كان فوق طاقة احتمال الأب، فأخذه الذهول عن دنياه، وراح يلهج باسم **عزيز**، ويتحدث إليه، ويستمع منه، كأنه أمامه بطلعته النبيلة، غير منتبه إلى أحد من المحيطين به من الأهل أو الزوار ونعاه **طه حسين** بكلمة مؤثرة فى جريدة «المصرى»، نشرت فى اليوم التالى مباشرة (٢ مايو ١٩٥٢)، عنوانها «كنت أنازع والده بنوته..»

وهذا نصها:

«خرجت من دارى ظهر اليوم لزيارة حضرة صاحب المقام الرفيع **مصطفى النحاس** باشا، فلم أكد أصل إلى داره حتى لقيت صديقا فجانى بهذا النبأ، فانصدع له قلبى، ووجمت له نفسى، ومازالت واجمة إلى الآن، لا تستطيع أن تعود إلىّ، كأنها تسعى فى أثر هذا الفقيد الكريم.

كان **عزيز** من أنجب تلاميذى وكنت به معتزا فخورا، وكان وفيا لى إلى أقصى غايات الوفاء.

غالب **صدقى** - رحمه الله - فغلبه وجمع رفاقه وأساتذته للاحتفاء بى على رغم الحكومة القائمة حينئذ، ثم لم ألق منه بعد ذلك إلا ودا صافيا يصور نفسا صافية.

وكنت أفاخر به والده الكريم، وأنازعه بنوته، وما أكثر ما زعمت له أنى أحق الناس بالمفاخرة به فى مواقفه المشهودة فى الدفاع عن الحرية، فى مجلس النواب، وخارج مجلس النواب. حتى حين كنت أخالفه فى بعض الرأى كنت أفاجأ إذ ذاك ببراعته، وأنكر عليه رأيه فى تعديل قانون مجلس الدولة.

وكنت أنتظر له مستقبلا باهرًا، وكنت أنتظر منه لوطنه الحزين خيرا كثيرا، ولكن الله أبى إلا أن يمتحننا فيه، وكان أمر الله قدرًا مقدورا، فحزنى عليه متصل، وفجيعتى فيه لايفوقها شىء إلا فجيعة والده المرزأ الكريم.. أنزل الله السكينة على قلبه وألهمه صبرا جميلا».

طه حسين

وتحوى مقدمة طه حسين لديوان عزيز، الذى صدر بعد مصرعه، إشارة إلى ما عاناه هذا الأب، وكل من عرف عزيز فهمى ويتجلى فيها شدة عطف الأستاذ على تلميذه، أو الأب على ابنه. كما أن تقدير التلميذ لأستاذه، وإعجابه به ـ الذى تفصح عنه رسائل عزيز إلى طه حسين ـ ظل متواصلا حتى آخر يوم فى حياته.

تلقى طه حسين من عزيز فهمى ثلاثة خطابات. وربما كانت هناك خطابات أخرى غيرها مفقودة، ذكر منها عزيز فهمى، فى رسالته الثانية، رسالة سابقة بعث بها من «فانتى ميل» إلا أن زوج ابنته الدكتور محمد حسن الزيات لم يسلمنى غير هذه الخطابات الثلاثة فقط.

واسم الزيات الذى يرد فى الرسالة الثانية هو شقيقه عبده حسن الزيات، وكان صحفياً لامعا.

الخطاب الأول فى ٢٢/ ٣/ ١٩٣٢، عندما كان عزيز فهمى طالبا فى الجامعة، عقب فصله أوبتعبير أدق عقب وقفه عن الدراسة، لمشاركته فى المظاهرات التى عمت الجامعة المصرية كلها دفاعا عن طه حسين، الذى صدر أمر بنقله من عمادة كلية الآداب الى وزارة المعارف، دون أخذ راى مجلس كلية الآداب، أو مجلس إدارة الجامعة الأعلى، مما عُدَّ تعديا صارخا على استقلال الجامعة وحريتها، ليس له سابقة منذ إنشائها كجامعة أهلية، ثم حكومية.

وكان طه حسين يتمتع حينذاك بمحبة الأساتذة والطلاب، وبتقديرهم البالغ له إلى حد استقالة مدير الجامعة المصرية، احمد لطفى السيد، وعميد كلية العلوم، احتجاجاً على هذا النقل، وَوَضَعَ طلبة وطالبات الجامعة شارات الحداد السوداء على صدورهم.

ومن يراجع دوريات هذه المرحلة سيجد أن هذا التعدى من الحكومة كان مألوفا أومن الأحداث المتكررة، لان صحف ١٩٣٤ كتبت عن فصل الدكتور عبد الرازق السنهورى، الأستاذ بكلية الحقوق بالجامعة المصرية، من وظيفته، بقرار من مجلس الوزراء، دون أن توجه له تهمة معينة، سوى أنه يشتغل بالسياسة، وينوى تأسيس جمعية باسم الشبان المصريين!

والرسالتان التاليتان أرسلهما عزيز فهمى من ليون فى ٢٠/ ٩/ ١٩٣٣، ومن مرسيليا فى ١٦/ ١/ ١٩٣٤، وفيهما تتضح ملكاته التعبيرية، وخياله الجامح، ودفء روحه، ومدى تعلقه بأستاذه.

وسيلاحظ القارئ أن عزيز فهمى يكتب التاء المربوطة بدون نقطتين، فتقرا كالهاء. وقد تركتها كما كتبها فى الرسائل. لم اشأ ان اضعها بين قوسين لكثرتها.

وهذا هو نصّ الرسائل الثلاث عن مخطوطاتها الأصلية.

الرسالة الأولى

الجيزة

٢٢ ـ ٣ ـ ١٩٣٢

استاذى العزيز

اعود فى هذه اللحظة إلى بيتى فاجد قراراً من الجامعة بوقفى عن الدراسة ومنعى من دخول ابنية الكلية إلى أن تقرر مصيرى لجنة التاديب. وكلّ ما اعرفه اننى كنت اول داع إلى التمرّد فى

كلية الحقوق واننى خطبت اليوم خمس مرات محرضا الطلبة على مواصلة كل جهاد مشروع وغير مشروع حتى ترد إلى الجامعة كرامتها.

سيغضبك هذا وقد يسخطك عليَّ فارجوك ان تقتصد فى غضبك وان تقتصد فى سخطك فانا سعيد بوفائى لجامعة توشك ان تبترنى لانها ترانى عضوا فاسدا. وسعيد جدا مهما كانت العواقب بوفائى لعزيز روحى له وحياتى فداه.

ولك منى الف تحية وسلام،

عزيز فهمى

الرسالة الثانية

ليون

٢٠-٩-٣٣

استاذى العزيز

كتبت إليك من «فانتى ميل» واليوم اكتب من ليون. وانا فى ليون منذ ايام. ماذا احدثك عنه؟ احدثك عن روما وانت تعرف عن روما القديمة ما كان يعرفه الرومانيون وتعرف عن إيطاليا الحديثة ما يعرفه الإيطاليون؟ ام احدثك عن فرنسا وانت تعرف عنها مالا اعرفه وما يعرفه قليل من الفرنسيين؟

... وإذن فلن احدثك اليوم عن شىء.. ولكن سنة من النوم مالت براسى هذا الصباح فرايت فيما يرى النائم اننى فى محكمة الجنايات ورايتك ورايتنى وصديقى الزيات ورايت انها قضت عليك بغرامة قدرها خمسمائة مليم او ٥٠٠ قرش (لا اذكر) ولكنها ليست ٥٠٠ جنيه على كل حال. انا متاكد تماماً.

... اما صديقى «عبده الزيات» فقد اجلسوه القرفصاء وشدوا وسطه بحبل غليظ إلى منصة القضاء ثم فكوا وثاقه وامروه بان يتشقلب فى الهواء عشر مرات فرفض واستانف الحكم (واستانفت النيابة بدورها فيما يظهر) لان محكمة الاستئناف ايدت الحكم الأول واضافت إليه خمس شقلبات اى انها حكمت عليه بان يتشقلب ١٥ مره!

... وفى محكمة الاستئناف رايت صديقى الزيات يتشقلب شقلبته الأولى ورايت أصدقائى فريد وكامل ويحيى نامق ينفجرون من الضحك فنظر إلىَّ صديقى الزيات وقال «اترى إليهم كيف يشمتون؟» فاردت أن اتظاهر بانى أعاتبهم وانهرهم فلم أتمالك نفسى وانفجرت فى الضحك معهم...

وهنا تميز الزيات من الغيظ وقال والله لا اتشقلب إلا إن إمرتم بإخراج (الثلاثة، مشطوبة) هؤلاء الأربعة فامروا بإخراجنا فاخرجنا الحجاب. وتشقلب الزيات شقلبته الثانية فضج الجمهور بالضحك فاضرب الزيات عن الشقلبة ولكنهم امروه بان يواصل شقلبته فهمَّ بان يتشقلب للمرة الثالثة ولكنه لمح «كامل» يحاول أن يقفز من النافذة إلى القاعة فاقسم إنه لا يتشقلب بعدها ابدا واعلن انه سيطعن فى الحكم امام محكمة النقض والإبرام.

وصحبت صديقى فى المنام إلى النقض والإبرام فرُفض الطعن ثم انتبهت!

«طبق الأصل»

ولا أدرى إن كان صديقى الزيات سيسلم أمره إلى الله ويتشقلب أمام النقض والإبرام أم سيقدم التماسا بإعادة النظر؟ ولكنى أنصح له والنصيحة خالصة لوجه الله أن يقدم الالتماس..

وكم كنت أحب أن أكون فى مصر لأرى صديقى الزيات وهو يتشقلب (أمامى، مشطوبة) فى محكمة النقض والإبرام ولأشارك أصدقائى فى ضحكهم ولكن

ما كل ما يتمنى المرء يدركه ـ تأتى الرياح بما لا تشتهى السفن

.. وأرجو أن لا يغاضبنى صديقى الزيات وأنا أعرف أن خطرات النسيم تجرح خديه وأن لمس الحرير يدمى بنانه ولكن ليس لى على الأحلام سلطان!

تحية حارة يا سيدى الأستاذ وأصدق تمنياتى لك وللأسرة الكريمة

وأنا داع لك أينما كنت ليلَ نهار

عزيز فهمى

فتشت عن الكوكب والرسالة فى روما ومرسيليا فلم أهتد إليهما فى باريس أو فى غير باريس قريبا فاقرأ مقالاتك فى الكوكب بالجملة بعد أن عزت على قراءتها بالقطاعى. وأقرأ ما فاتنى من لغو الصيف.

الرسالة الثالثة

مرسيليا

١٦ ـ ١ ـ ٣٤

أستاذى العزيز

أقدم إليك خالص التهنئة بالعيد مع تحية تلميذ يحمل لك فى نفسه أجمل الذكريات.

قرأت آيتك الجديدة «على هامش السيرة» ولا أزال أتلوها فقد أرسلها إلىّ والدى يوم إذاعتها فى مصر. أسأل الله أن يجزل لك الأجر والثواب وأن ينتفع بها المتأدبون كما انتفعت وأن ينتفع بها الأدباء.

.. التحقت بالسوربون وبكلية الحقوق فى باريس ـ وأنا عاكف فى هذه الأيام على قراءة برجسون وبودلير وأندريه جيد ولكنى لا أزال أعانى بصعوبة فى فهم لغة بودلير ولست أزعم أنى أقرأ برجسون بسهوله.

وإذا احتجتم إلى أى خدمه من هذه البلاد أيا كان نوعها ـ كتب، مجلات أو غير ذلك فأنا أسعد الناس يوم أرانى فى خدمتك.

وأنا أرجو أن تقبلوا تحياتى الحارة وإجلالى العميق

عزيز فهمى

Paris Poste Restante

Beau 91 Rue leiyas

باسمة العنزى

صدأ



منذ ساعات وأنا انزف. على السجادة الفارسية المشجرة بقع قاتمة لا سبيل لتطهيرها، كيف انزلقت منى لتتوسد الأرض حول قدمى العاريتين! انحنى فوق اكبر البقع، محدقة فى خلاياى الملونة التى انتحرت بشكل جماعى بشم، خواء لذيذ يتمدد تحت قميصى الأبيض وروحى المستسلمة لدخان التجربة تتدحرج بين توهج الاشتعال وألم الانطفاء. مياه المرحاض ابتلعت عقب اللفافة الصغيرة، لم يبق منها سوى طعمها المر الممتزج بلعابى ورائحة قوية افترست ثيابى ورغبة انفلات حقيقية أحاول مقاومتها.

سلسلة مفاتيح تلتف حول إبهامى كأفعى.. تقفز دمعة ساخنة من عين مراهقة مشردة بلا غد.. مدرسة اللغة العربية التى تربت على كتفى بحنان بالغ وتتمنى لى عطلة نهاية أسبوع سعيدة، أنكمش فى ممر المدرسة الطويل ذلك الشتاء.. نافذة تطل على شارع هادئ لا أبصر من خلالها سوى رءوس الأشجار المسنة.. ضحكتى الأنثوية الأولى وتحليقها فى فضاء واسع قبل إدخالها القفص.. منبهى الذى قذفته بقوة نحو الجدار لتخرج أحشاؤه المعدنية منهية نوبة غضبى الهستيرى.. مدفأة كهربائية تعجز عن إذابة الثلوج المتراكمة فوق قلب الصبية..

سوائل مختلفة الألوان تسيل من جميع الثغرات والشقوق مكونة بركًا متفاوتة المساحات، يجب أن أنظف المكان حتى لا أثير علامات الاستفهام، وإن فشلت سأكذب، سأقول إن أطفال الجيران زارونى كى نحتفل وأحضروا معهم زجاجات ملونة تحوى محاليل سحرية وأثناء انهماكنا باللعب تساقطت الزجاجات على الرخام الأسود، ثم خرج الأطفال لإطلاق ألعابهم النارية، وتركونى وحيدة مستلقية على الأريكة ألعق جروحى المبللة.

سلالم وخطوات مسرعة لها صدى صاخب ثم تتزحلق الأقدام بقشرة موز تافهة وتنقلب رحلة الصعود إلى سقوط دام.. مشاجرة عنيفة تنتهى بكراهية لا تزول.. شخص بعيد ونبيل أدعو له دائمًا فى صلواتى.. سرير أبيض فى مستشفى مزدحم بالمرضى وتساؤلات قلقة عن الصحة.. وجوه هانئة لا تعرف غير الرضا وأخرى تلتصق بها أقنعة سميكة لم أتمكن من فك رموزها الغامضة.. تجربة أولى ثم ثانية ثم ثالثة، ترى من الرابع؟ أختى التى أتمنى أن لا تشبهنى والتى تصر على تقليدى.. دب صغير يسأل عن صاحبه بعد طول غياب.. حشد من الرجال أعبر بينهم وتنطلق الأصوات المذعورة.. شخص يشعرنى بالأمان اللامنتهى وآخر يمنحنى القوة والخيبة.

المخدر يستولى على آخر حزمة عصبية، يدغدغها بمرح، فى يدى سكين تلسعنى وخزاتها الباحثة عن المنطقة المحرمة، أمسح حبات العرق عن عنقى، أبواق السيارات فى الخارج تثير سخطى واستيائى متى يتوقف النزيف حتى أستمتع بوقتى كما أخبرونى؟.

تنفجر النواة، كل منهما فى بلد، وأنا أرقب المعركة بضعف وإيمان وبراءة.. رسالة قصيرة تصل منها فى الأيام السوداء، أقبلها مئة مرة وأخبأها تحت وسادتى كى تطرد الكوابيس.. فجأة على أن أكبر وأكبر وأكبر، إنها الحرب.. سرداب واسع ومذياع لا أطيق الاقتراب منه ولعبة شطرنج قديمة وكمامات.. أنا وهى نصبح أكثر قربًا.. حتى أهرب منهم ألجأ إليه.. قريبتى الطيبة تزودنى بنصائحها الذهبية وأشعر أنها أختى الكبرى التى أرسلتها السماء.

طرقات عنيدة على الباب، من الأفضل تجاهلها، ليبحثوا عن منزل آخر وامرأة أخرى للزيارة، أشعر بوهن وأحتاج ليد تسندنى وأخرى تجفف برك الدماء والدموع، تلملم بقايا القصص وأشلاء الصور ونهايات الأحاديث المنسية.

رائحة جميلة تملأ أنفى، والقاعة مكتظة بهم، يتحركون بخفة وأنا جالسة وسط الدائرة.. خاتم من الزمرد وعقد من الماس لكننى أهوى الياقوت.. سهرة طويلة مليئة بالمشاحنات.. حقائب سفر وتذاكر طيران على الدرجة الأولى.. أوراق بيضاء تتحرق شوقًا لقلمى الأزرق الطخها بأحمر شفاهى وأنتفض نشوة.. نوم عميق ونجمة بعيدة تتوسل لى أن أستيقظ.. انبهار يتحول إلى انهيار.. فراشات ضوء تتساقط بعد احتراق أجنحتها.. كريات كريستال فى صندوق مخملى.

نبابة تحوم حول رأسى، يزعجنى طنينها، فى هذه الأمسية مَنْ المُصرُّ على قطع طرقى وبتر أفكارى؟!، قالوا لى إننى سأعبر عالمى نحو عالم وردى ورائق، امتنعت عن اللذة والأكل والنوم حتى أطيل مفعول المخدر، استنشقت الدخان الكريه حتى الاختناق وأعددت ذهنى للرحلة، الآن المدة المحددة تكاد تنقضى، ولم يحدث شىء سوى الغوص فى أعماق العالم الأول.

..... ٣ ٢ ١ تفاحة خضراء.. لوحة مقلوبة.. فرشاة رسم.. يناير الماضى.. مشهد من فيلم أجنبى سخيف.. شخص يشتمنى ويضحك.. حشيش.. بوح بلا سياج.. غيوم متلاصقة.. حطام ناقلة نفط.. نظرة ماكرة.. مدافن مهجورة..

صداع عنيف يهز جمجمتى، آخر قطرات الدم تستعد، نزيف.. نزيف.. نزيف. منذ ساعات وأنا أنزف.. من يوقف النزيف؟!.

الكويت

ليلى الشربينى

الإعلام وعصر الذكاء

من المعروف أن العالم الآن يعيش أوج ما يسمى بالثورة العلمية الثانية. الأولى كانت ثورة الطاقة التى تولد عنها عصر الصناعة، أما الثورة الثانية فهى ثورة الذكاء، ففى عام ١٩٤٨ كانت أول ورقة بحثية فى نظرية المعلومات هى الورقة التى وضعها «كلودشنن» تحت عنوان: نظرية رياضية للاتصالات، وقد واكب هذا الحدث العلمى بداية أعمال «نوربرت فينر» فى علم السيبرنطيقى. وقد اهتم العلماء ومنهم عالم الاحتمالات المعروف كولو موجروف بنظرية المعلومات، حتى أن الأوراق البحثية التى تلت ورقة شنن بلغ عددها الألف ورقة فى ثلاثة عشر عامًا ومن أهم العلوم التى طورتها تلك النظرية علم الوراثة واللغويات وعلم النفس وعلم الاجتماع. ومن ناحية أخرى فلقد نمت بخطى سريعة كل العلوم المتصلة بالحاسوب وتطبيقاته، ومن أهمها الذكاء الصناعى الذى يعتبر محاكاة للذكاء البشرى والدراسات الخاصة بالذكاء الصناعى، التى أدت إلى تفهم أكبر للذكاء البشرى، بنفس القدر الذى أدت به الدراسات الخاصة بالذكاء البشرى إلى تقدم الذكاء الصناعى ومن أهم الإنجازات الخاصة بالذكاء الصناعى التعرف على الأشكال وإثبات النظريات وحل المسائل، والترجمة الآلية وقد واكب ذلك ميلاد الدراسات اللغوية التى تطورت وباتت تستخدم الرياضيات، ومن أبرز من عملوا فى هذا الحقل نعوم شومسكى وبارهليل..

ومن المعروف أن هذه الدراسات نمت أيضا بخطى سريعة، واهتم بها العلماء فى جميع الجامعات الكبرى، فاللغة كما يقول «ج.أ. فابل» هى نظام الترميز داخل الذهن.

تلك أمثلة بسيطة مما يحدث وأول سؤال هو: أين العلماء فى الدول النامية (وفى مصر وحدها ستون ألف باحث) من هذا التطور؟ والسؤال الثانى - ما الذى يحدث للآخرين؟ وما الذى واكب تلك الثورة العلمية فى العالم الثالث؟ نعلم أن عصر الزراعة تولد عنه الإقطاع. وعصر الطاقة تولد عنه الرأسمالية وتولد أيضا الاستعمار لاحتكار مصادر الطاقة. أما عصر الذكاء فقد انقسمت فيه المعمورة إلى شمال وجنوب: شمال يملك الإبداع العلمى ومن ثم التكنولوجيا وبالتالى الاقتصاد وجنوب فقير يتبع ويستهلك ماينتجه الشمال، والشمال لايكتفى بوضع الجنوب فى حالة تلمذة مستمرة، بل يؤكد استمرارية هذا الوضع بدراسات اجتماعية ونفسية بل ولغوية، يشترك فيها بكل أسف باحثو الجنوب وربما اعتقادا منهم إنهم سيأتون بالجديد لمجتمعاتهم، وهم فى الواقع يقدمونها على صينية من فضة لباحثى الشمال، الذى لا يبغون إلا المزيد من القهر الذهنى ومزيدا من التبعية لأهل الجنوب.

أما الإعلام الجنوبى فهو يزين الأوضاع الراهنة ويحجب ما من شأنه تفجير الرؤيا الموضوعية التى تفضح الزيف والتخلف..

لقد ظهر فى العديد من دول الجنوب مظهرًا يبدو حضاريا، لكنه يمثل نوعاً من المكياج، وهو ما يسميه **إيريك فروم** فى كتابه الخوف من الحرية «بالتاقلم الأستاتيكى» ونقيضه هو التاقلم الديناميكى.

إن التاقلم الأستاتيكى هو تاقلم على السطح، مثل سيدة ثرية تذهب إلى باريس أو لندن لتشترى ثيابها من **كريستيان ديور**، وتقص شعرها عند **الكسندر**، وقد تتعلم طريقة المشى السليمة، وبضعة كلمات فرنسية لكنها غير قادرة بالمرة على استيعاب مسرحية أو قطعة موسيقى، ناهيك عن سيمنار أو ما إلى ذلك..

أما التاقلم الديناميكى فهو الدخول ذهنيا فى الحضارة المعاصرة والإسهام فى إبداعاتها، وذلك بغض النظر عن السكنى فى دار مكيفة بمروحة بسيطة، أو بجهاز تكييف، فليس بنوع خشب المكتب تحل المعادلات الصعبة. الإعلام إذن لا يحث على التاقلم الديناميكى مع العصر بل يبقى على التاقلم الاستاتيكى عبر برامجه العديدة.

ولنعطى مثالاً مما يقدم التليفزيون المصرى، الذى قدم ثم أعاد تقديم مسلسل «لن أعيش فى جلباب أبى» وبطله رجل أمى عصامى ثرى.. وحذا حذوه ابنه ومن هذا نرى أنهم قدموا إذن الإنسان الناجح على إنه هو الذى يكون ثروة فقط.

مثال آخر برنامج سر النجاح الذى قدم نجما غنائيا على إنه مثال النجاح. ونجاحه كان نجاحا إعلاميا - كما جاء فى الحلقات - أنهم لم يقدموا عالما أو باحثًا أو مثقفًا فتلك أمثلة لاتعتبرمغرية للإعلام.

وهناك أيضا التعليم التلقينى الذى تحدثت عنه من قبل وعندما نعود إلى التاقلم الديناميكى مرة ثانية نرى أن هناك مايعرف باسم المنظومة المرتبة ترتيبا ذاتيا، ومن خواصها إنها توظف عناصرها توظيفا كفوًا يأتى بالإقلال من الفوضى* ENTROPY مع مرور الزمن.

إذن فوجود عناصر ديناميكية تسهم فى تقدم العلم والتكنولوجيا ومن ثم الاقتصاد بما يعود على المجتمع

ككل بالتقدم. بينما التأقلم الاستاتيكى لايعود إلا بزيادة رأس المال الطفيلى، وتزايد الفوضى، ونوع من المكياج يجمل المجتمع، فنجد أن المبانى والمفروشات والسيارات.. ألخ وثلاث ارباع الطاقة معطلة فى الأمية والهروب إلى حيث يوجد المال.

وحيث إننا بدأنا الحديث عن الذكاء فيجب أن نضع خطًا تحت وضع العلم فى الدول النامية، وحربها ضد الاستعمار فى القرن الحادى والعشرين من أجل التخلص من أسر التبعية والبدء فى دخول العصر باعتبار أن العلم هو المحور الأساسى مما يستلزم نوعاً من الثورة. وتلك الثورة ليست باستخدام السلاح، ويجب إذ أن الاستعمار بصورته الجديدة، يحتل الذهن ويقوم بقهره، وهو بذلك يمس أرقى خصوصية للإنسان ويحاصر إنسان العالم الثالث فى إطار شكل المعاصرة وليس فى جوهرها، بدفعه للتبعية والاستهلاك والابتعاد عن مسار التقدم الحقيقى والعيش بكامل طاقاته الذهنية.

الثورة إذن هى ثورة على القهر الذهنى بشتى أشكاله وحتى ندخل عصر الذكاء ليس فقط بالباحثين والعلماء لكن أيضا بالفرد العادى فمن حق كل فرد أن يرتقى ذكاؤه، ويعيش عصره من داخل هذا العصر وليس كمتفرج فقط.



متابعات
مسرح

مؤتمر المسرحيين والنهضة المسرحية

انعقد المؤتمر القومي للمسرح المصرى الرابع فى الفترة (٨ يوليو - ١٠ يوليو). وعلى مدى يومين كاملين بدأت جلسات المؤتمر صباحًا لتنتهى مساء. انقسمت جلسات المؤتمر إلى محاور أربعة. كان المحور الأول مهتمًا بالقضايا المتصلة بمسرح الدولة، وتناولت جلسات هذا المحور علاقة المسرح بالدولة، والهياكل التنظيمية للمسرح والاقتصاد المسرحي واللوائح المالية والإدارية، والمعمار المسرحي وآليات المسرح، والتنمية البشرية للمبدعين. أما المحور الثانى فقد تناول قضايا المسرح الخاص وتعرضت جلساته لدور مسرح القطاع الخاص فى المسرح المصرى المعاصر،



واقتصاديات المسرح الخاص وأسعار التذاكر والضرائب، والعلاقة بين المسرح الخاص ومسرح الدولة، ثم الفرق المساهمة من الفنانين وظاهرة النجم/الممثل التى حافظت بقوة على ظاهرة هذا المسرح الخاص وأثرت بسلبياته على تكوين ذوق جماهير المسرح.خُصص المحور الثانى من جلسات المؤتمر حول قضية من أهم قضايا المسرح المصرى المعاصر وهى مسرح الأقاليم والهواة، بداية من التعريف به مرورًا بالمسرح الجامعى والمدرسى، ثم المسرح العمالى ومسرح الشباب وصولاً إلى مسرح الجمعيات والهواه وكيف يمكن لنا تنمية القدرات البشرية للهواه.

فى المحور الرابع تناول المؤتمر «القضايا العامة» التى تعرض للمسرح ولكل جوانبه.. فاهتم هذا المحور فى جلسته الأولى بقضية «الرقابة» وهو موضوع من أهم الموضوعات التي تحكم علي العرض المسرحي وتمنحه براءة تقديمه فوق

الخشبة من عدمه. وفي جلسة تالية يُناقش فيها الحاضرون موضوع حقوق المؤلفين والمبدعين، وتنظر الجلسة الثالثة للدراسات المسرحية وحركة النشر والنقد المسرحي، وفيالمسرحية وحركة النشر والنقد المسرحي، وفي جلسة اخرى يتعرف المسرحيون على دور الجهات غير وزارة الثقافة فى دعم المسرح. وتختتم جلسة هذا المحور بقضية «الريبرتوار» معناه وأهميته ودوره فى تشكيل مسار المسرح المصرى.

ويبدو من هذا البرنامج الحافل أنه ستتبعه ثورة جذرية للتخلص من المصاعب التى ينوء بها كاهل المسرح المصرى، ومواجهة المشاكل الملحة التى يتعرّض لها.

وتجئ التوصيات الجديدة متسقة وتوصيات المؤتمرات السابقه، وكلها تسعى بصورة أو بأخرى لإصلاحات شكلية، لكنها فى نظرى لا تضع المسرح المصرى أمام مهمته الرئيسية وهو أن يكون جزءًا لا يتجزأ من الحركة الثقافية الفاعلة داخل مصر.

وبلا ريب فإن مؤتمر المسرحيين برجاله حاول قدر الاستطاعة أن يصوغ توصيات تتناول بعض قضايا المسرحيين ليقوم المسئولون فى وزارة الثقافة بتنفيذها، منها على سبيل المثال لا الحصر: ـ تغيير التشريعات الرقابية القائمة والتى تسمح بتدخل جهات غير رقابية فى مباشرة سلطة رقابية

ـ تخفيض ضريبة المسرح وبقية الضرائب المفروضة على التذكرة إلى ثلاث فئات تتدرج تبعًا لأسعار التذكرة، وتخصص نسبة من الضريبة المحصّلة لحساب النهوض بالمسرح.

ـ تعديل صياغة عقود الإذعان بما يضمن نسبة من الأجر تتصاعد سنويًا.

ـ إصدار قانون حق الأداء العلنى بالمواثيق الدولية، وحق المؤلف واللائحة التنفيذية الخاصة بهذاالقانون.

ـ تكليف خريجى المعهد العالى للفنون المسرحية بالعمل لمدة عامين فى إدارات رعاية الشباب بالجامعات وتشجيعهم على العمل بفرق الأقاليم ومراكز الشباب.

ـ إصدار مجلة فصلية تهتم بالمسرح الجامعى والمدرسى والعمالى والهواه للإسهام فى إيجاد وعى بالثقافة المسرحية.

هذه هى بعض التوصيات التى استقر عليها المؤتمر، وغيرها كثير تهتم اهتماما كبيرا بالمشاكل الشكلية التى اصبحت روتينية، وأوتوقراطية. لكنها توصيات لا تضع فى حُسبانها أننا نمر بأزمة حقيقية، تقوم على أننا إما أننا لا نقدم مسرحًا تفهمه العامة، أو نقدم مسرحًا فنويا للخاصة. ولا تفكر هذه التوصيات بأننا فى حاجة إلى إزدياد عدد المشاهدين ليتجاوزالملايين الثلاثة الى عشرات الملايين

إنها توصيات لا تحاول دراسة الأزمة من داخلها. فليست هى أزمة إبداع كما يرى كبار المسئولين فى وزارة الثقافة، فمصر زاخرة بالمبدعين فى شتى المجالات ومن بينها المسرح. وأزمة المسرح الحقيقية تنبع فى إدارته والمسئولين عن مسارح الدولة، لانعدام التخطيط لتحديد شخصية كل مسرح على حدة وهويته وضرورة اختلاف عروضه عن عروض المسارح الأخرى. والظاهرة المدهشة التى تدعو للتوقف عندها هى أنه قد حدثت تغيرات فى إدارات المسرح، تماما كما تحدث فى لعبة الكراسى الموسيقية، فينتقل مدير مسرح

الطليعة ليصبح مديرا للمسرح الحديث، ويصبح واحد من مخرجى القطاع الخاص والدولة البارزين، مديرا لمسرح الطليعة، وينتقل مدير المسرح الحديث السابق ليكون مستشارا فى المكتب الفنى للمسرح، ويؤتى بمخرج شاب فى مقتبل العمر ليصبح مديرا ومسؤلا عن مسرح الشباب بعد الاستغناء عن خدمات أستاذ أكاديمى قد تولى المسرح من قبله.. وهكذا يكون التغيير!! وتتحقق لعبة الكراسى الموسيقية وكأنها حل من الحلول التى تستجيب لمبدأ التغيير فى إرادات المسرح حتى يصمت المسرحيون ويكونوا راضين!.

أيكون هذا هو التغيير المرتقب من مؤتمر هام كهذا؟ وإذا كان الأمر كذلك، أتكون إقامة هذا

المؤتمر قد انعقد لامتصاص غضب الفنانين دون تقديم حلول جذرية كما يرى البعض؟!. أتكون توصيات المؤتمر التى طرحت مسبقًا، والتوصيات الجديدة حيلة لتحجيم الفكر المسرحى كما يتهم بعض المسرحيين مؤتمرهم؟

فى ظنى أن مؤتمر المسرحيين قد نجح بلا شك فى إثارة القضايا الإدارية والمالية والإعلامية التى تهم المسرحيين وتكتظ بها إدارات المسارح وربما يكون قد نجح كذلك فيى اعتقادى - لأن معظم المسرحيين قد التقوا فى افتتاحه وختامه. أما جلسات المحاور فانفض عنها الفنانون بل وألغيت بعض الجلسات. وكان معظم الحاضرين من موظفى البيت الفنى للمسرح وليس من فنانيه. بل إن المسئولين عن المسارح قد غاب معظمهم ولم يواجهوا المسرحيين أو يخاطبوهم أو حتى يجيبوا عن تساؤلاتهم الضرورية!

لم ينجح المؤتمر فى بحث مشاكل الإبداع الحقيقية بترو وعلمية، لم يحاول إدراك أسبابهجرة جمهور المسرح لمسرحه، إما استسلامًا لأجهزة الإعلام ومن أهمها التليفزيون والفيديو والمحطات الفضائية، وإما هروبًا إلى مسارح القطاع الخاص التى تمنح جمهورهاالمتعة والتسلية أيا ما كانت أنواعها!.

لذلك فإن حال المسرح عندنا يقاس - كما يقول الفريد فرج مقرر المؤتمر - بين واقع المسرح وبين المأمول من المسرح، وطول المسافة بين حال المسرح اليوم فى البلاد المتقدمة.

لذلك أيضا لم يكن لمؤتمر المسرح أن ينشغل بمواجهة أزمة المسرح بقدر ما كان دوره الإعداد لنهضة مسرحية شاملة تتطلع إلى مشارف القرن الواحد والعشرين، ومواجهة تحديات وسائل البث والاتصال والقنوات الفضائية وغيرها. وأن ينشغل المؤتمر لا بالمصاعب والمعوقات وعناصر النجاح الإدارى فقط، بقدر ما ينشغل بكيفية استرجاع جمهورنا الذى هجرنا.

ولا يمكن أن ينطلق المسرح من الركود إلى النهضة - وأستعير هنا مقولة الكاتب الكبير الفريد فرج - ولا يمكن أن ينطلق المسرح من الركود إلى النهضة - بمجرد ترميم الشروخ أو الاصلاحات الجزئية أو بمجرد تكوين مواضع البلى فيه أو إخفائها.. وإنما ينهض مسرحنا بالحلول الجذرية لمشكلاته وبالتغيرات الجزئية. وربما بالرحمة والقسوة اللتين يتصف بهما مبضع الجراح فتشفى هذه الجراح، وينطلق المسرح من قيوده التقليدية والمتراكمة إلى آفاق النجاح الواسع

هناء عبد الفتاح

دراما التاريخ جراح لا تندمل

تاملات حول العرض المسرحي: «السلطان الأخير»

إن دراما التاريخ وأساطيره ووقائعه ما هي إلا تلك الذاكرة الإنسانية الحية، الموشمة بالصور والألوان والأصوات.. الأحداث التي تنطوي على آلاف المعاني والدلالات التي يمكننا أن نستقرئ منها - بشيء من التأمل - حاضرنا بمرارته وحلاوته، إن كانت ثمة حلاوة يمكننا الإشارة إليها!!

ولعل تعامل الكتاب المسرحيين مع التراث والتاريخ لم يخرج عن نوعين من الكتابة يمكننا رصدهما، فهناك معالجة تتلفع بأحداث تاريخية بالربط مع الحاضر المعاش وغالبا ما تكون في صبغة ملحمية، وهناك معالجة أخرى لا تستلهم.. وإنما تستحضر التاريخ فيما يسمى بالمسرحية التاريخية لتبيان وجهة نظر فيما اقتطعه الكاتب من معطيات الحدث التاريخي.

وتعتبر تجربة «السلطان الأخير» - النسر الأعمى - لكاتبها «فكري النقاش» والتي قدمتها الفرقة المركزية بهيئة الثقافة بوكالة الغوري للمخرج «عبدالستار الخضري»، واحدة من هذه النوعية الثانية من حيث التعامل مع التاريخ، فقد سجل «النقاش» فترة ولاية الأمير المملوكي المحبوب «الأشرف أبو النصر طومان باي» سلطانًا على مصر مقتطعا الفترة التاريخية من أوائل أكتوبر عام ١٥١٦م منتصف شهر رمضان عام ٩٢٢هـ إلى يوم شنق هذا السلطان على باب القاهرة الجنوبي (باب زويلة) في يوم الإثنين ٢٢ ربيع الأول عام ٩٢٣ هـ الموافق عيد النصارى الأكبر والذي أطلق عليه يوم «النيروز».

والكاتب إذ يأخذنا بخبث المبدعين إلى هذه الفترة وهذه الأحداث إنما ليصفعنا بقتامة هذه الفترة.. فها هي مصر بعد هزيمة السلطان الغوري مفتتة شائهة بلا ضابط ولا رابط، وكل الأنظار مصوبة نحو كرسي السلطنة من الأمراء





(جراكسة وجلبان ونصة.. إلخ) وحتى أسافل المماليك الذين يعيثون فسادا بحثا عن جاه أو ثراء ومن خلفهم ماضٍ أسود من الضياع والرق والشتات، فى ذات الوقت الذى تزحف فيه جيوش «سليم شاه» نحو مصر/فكان على الأمراء المخلصين (الأمير علان «سعيد صديق» كرتباى «إبراهيم على حسن/ سنبل «أحمد الشافعى»/ أيدمر «ابراهيم جمال» وكذلك كبير الأمراء الجلبان ووزير طومان باى «أبرك». شوقى الشافعى)

أن ينصبوا أخير الناس سلطانًا على البلاد، فتوجهوا - ومعهم لفيف من الجنود وأفراد الشعب - نحو الداويدار الكبير للسلطان الغورى وهو الأمير المملوكى «طومان باى» (وجدى العربى) الذى يرفض بشدة زاهدا فى السلطنة وخائفا من توليته أمر البلاد وهى على حالة متردية والخطر يحيق بها ويوشك على انقضاضه الأخير..

طومان باى: كيف..؟!

وإذا قبلت السلطنة كما تطلبون، فمن أين آتى بثمن جهاز الحرب للجنود؟ هل أخذه من دم الناس؟!.. ..

.. .. هل أصعد على دكة السلطنة على أشلاء الناس وفقرهم وغدر المماليك وأطماعهم.. ما السلطنة الآن إلا فخ كبير

ولأن مصر كان ينخر فى لحائها سوس الخيانة وتفتتها الأطماع ومن ثم هناك حتمية للقضاء على من يخلو قلبه من الإخلاص..

طومان باى: أصحيح أنه لابد للسلطان من سفك الدماء؟

هذا، وينتهى الإلحاح عليه إلى أن يقبل السلطنة بقلب يرتجف خشية من الغد الذى تلوح قتامته، وكانت موافقته وخزة شديدة للأمير«قانبردى الغزالى» (خليل مرسى) الذى طالب بالسلطنة لنفسه فرفضه الجميع لما له من سيرة متشحة بالخيانة والنذالة مع السلطان الغورى فى حربه الأولى مع العثمانيين، على العكس من «طومان باى» الذى أخلص فى حبه لمصر

والمصـــــريين فـنال كل الحب والإخــلاص، وأصــبح سلطاننا مـهـموما بجيوش ابن عثـمـان التى تزحف باتجاه مصـر، مـفـتقـرا إلى الأمراء والمخلصين الذين ذهبوا فى الحـرب مع «الغـورى بلا رجـعـة»، منفطر القلب من نداء المعلم «شبينى» (عـمـرو عثـمـان) بحـاجـة مـسبك السـلاح - الذى كان يتولى رئاسته - إلى البارود وخامات تصنيع المدافع ولا حياة لمن ينادى!

وبينمـا يحـاول السلطان رتق الخـرق كـانت الأمـور تزداد سـوءًا، فـعندمـا يلح «قـانبـردى الغـزالى» - ويوافق السلطان - على خروجه قائدًا للتـجـريدة التى سـتـلاقى جـيش بن عثـمـان (جـمـال إبراهيم) يحـدث أن يتـواطأ مع الملك التـركى بواسطة «خـاير بك» (مـصطفى أبو الخـيـر) وهو مملوك كـان نـائبـا على «حلب» فوقف الغزالى إلى جوار عدو مصر بدلا من قتاله فى «غزة».

ويحـدث أن يرسل «سليم شـاه» رسـالة إلى طومـان باى تنطوى على أمـر من الأول للثـانى بأن يكون سك النقـود فى مـصـر وكـذلك الخطبـة برسـمـه ويكون الثـانى نائبـا على مـصـر يحكم تحت سلطان الأول، ويرفض «طومـان باى» مـضـمـون الرسـالة (جـاء فى أدب الحـرب أن السلطان طومان باى كان قد قبل فى بداية الأمـر ليـحـقـن دمـاء الجـيش الهزيل وينجى مصر والمصريين من ابن عثمان وأفعاله إذا ما دخل مصر غازيا، كـمـا قيل إن الملك «سليم» قد انتوى العـودة بعـد أخـذه لحلب وبر الشـام لولا أن اغـواه خـايربك وقـانبـردى الغـزالى وضـمـنا له اخـذ مصـر (١) والسلطان «طومان باى» - إذ يرفض هذا الأمـر - يكون قـد قـبل الحـرب وإن كانت كفة عزم المماليك الجـراكـسـة المخلصـين وبعض العسكر لاتتساوى مع كفة الخيانات التى يلاقيـهـا من الخـارج متمثلة فى الغـزالى ومن يسـاعـده ومن الداخل فى عدم إخلاص العربان الدلتاويين [شـيخ عـرب الدلتـا (حـسن بن مرعب) - محـمد عبدالمنعم (شكر بن مرعى) - طارق أنور] فكانت مـصـر فريسـة منهكة لوحش ضـار، ودخلت جيوش ابن عثـمـان غـازية وتم شنق طومـان باى على النحـو الشـهـيـر لتبكى مصر كما لم تبك سلطانا من قبل وهو معلق فى حبل المشنقة ثلاثة أيام.

* اعتمد «النقاش» فى مسرحته لهذه الحقبة التاريخية على صياغة يغلب عليها الطابع السردى، أولاً من خلال الرواة الثلاثة [المؤرخ المصرى المعروف «ابن إياس» / مجدى توفيق - البـيطرى المصـرى «ابن طبـيلة»/ إيمان الصيرفى - الشيخ المتصوف الشـهـيـر «أبو السـعـود»/ مـحـمـد عبدالرازق] وهنا كـان تكنيك السرد تقليديا، ثانيا: نجد أن كل شـخصية - خاصة الشخوص البارزة - هى رواية لذاتها، ومن داخل كل شخصية تأتى الدراما الخاصة بها والتى - بتآلفها أو تنافرها مع الآخرين - تتسق دراما العـمل كـامـلا، وهى تتـحـرك فى صراعـاتها السـيرية بينما قد تبدو استاتيكية من خارجها.

ورغم أن العمل اقرب مـا يوصف به هو التـسـجـيلية الصـرف، إلا أن الكاتب قد تدخل - وإن لـم يكن بالقدر المطلوب - بخلقه لشخصية «صفية» - هويدا حسن، وأوكل إليـهـا النبوءة بمصـيـر طومان باى ومن ثم مصـر، فـهى فـتـاة مـصـرية مـتبناة، كـانت امتدادا لبنوءة أبيها الشيخ «منصور» بـأن «طومـــان باى» سـوف يصـبح سلطاناً، ثم تحـذير الشـيخ من نهـاية هذا السلطان ويوم «النيـروز» الذى

انتكست فيه الرايات وقطعت الأعناق وعُلِّقت المشانق، كما جاءت شخصية المعلم «شبيني» رئيس مسبك السلاح من بدعته أيضا، فهي تمثل الموهبة المصرية غير المستغلة على النحو الذى يتيح الإفادة منها وأيضا افتقار الموهبة ذاتها إلى الإمكانات التى لو توافرت لصنعت المعجزات.

ولكن تدخل الكاتب لم يكن ليخفف هذا الجمود الذى اعترى النص باتكائه الشديد على السرد؛ إذ إن التفاصيل التى نفض عنها الغبار أو استحضرها لم تحد من تركيز النص على حادثى التنصيب والشنق لطومان باى بلا ركون - ولو قليلا- إلى عواطف هذا السلطان المشنوق، ولعل هناك بعدًا إنسانيا ينسب إلى هذا الرجل لو تم الالتفاف إليه لزاد العمل ثراء، كما نرى أن شخصية «زينب الخوند» زوجة طومان باى - (هدى إسماعيل)، جاءت بلا أهمية تذكر، ولو أنها حذفت من العمل لما أحسسنا بنقص، تلك هى الشخصية التى كان يمكن أن يتعرض «النقاش» - من خلالها - لحياة الرجل الخاصة وخلجاته، فى حين أن بدعة الكاتب «صفية» كانت أكثر جدوى على المستوى الدرامى العام.

ومالايمكن إنكاره، أن «فكرى النقاش» قد أحكم بناء الشخصيات - خاصة الرئيسية - وتطورها - رغم استاتيكية الدراما الخارجية - واستطاع أن يضعنا فى أوج المعمعة التى ترك لنا أمر ربطها بالحاضر؛ فهى تشير وبشدة إلى مانحن عليه الآن وما تواجهه البلاد من تخبط وتفتت وزيغ فى رؤية المستقبل.

* استطاع المخرج «عبد الستار الخضرى» أن يتصدى لهذا النص الجاد ليخرج العرض بكثير مما يحسب له، فقد استغل صحن وكالة الغورى استغلالا أكثر من جيد؛ إذ بدا المكان كان الرواة الثلاثة - أشرنا إليهم سالفا - يتلون - بسردهم - تعزيمات وطلاسم تجاوبت أصداؤها مع المكان ورجت جدرانه حتى أخرجت أثقالها لتراقص الهواء العتيق أشباحا مثلت أمامنا وراحت تروى سيرها. زادَ من هذا الشعور رسمه للشخوص التى استحضرها على نحو جروتسكى شانه اتفق كثيرا مع فكرة بعث المكان لموتاه (ملابس واكسسوار: شادية رزق/ سامية جلال. ماكياج: عائشة عبدالمنعم) ومن ثم فطن «الخضرى» إلى أن ما سيحتاجه من ديكورات

لابد ألا يخرج عن النسق (المعمارى للمكان (الوكالة).، فكانت الخلفية منصة عالية ينتهى أعلاها بالمشنقة التى يتدلى حلبها منتظرا أن يفرغ طومان باى من قصته، وتمتد المنصة - بسلم خشبى صغير - إلى ظهر كرسى السلطنة الذى ظل شاغرا ينادى من يتسلطن فيودى به إلى الموت شنقا، وإلى اليمين جلس جمع من المماليك والأمراء الجلبان والجنود المصريين.. ...، على مستويات ثلاثة روعى أن تصطبغ بشكل حجارة الجدران، وإلى اليسار مستوى عال فوقه يجلس «سليم شاه» على عرشه متربصاً طوال الأحداث وعلى يمينه مدفع ضخم وتحفة الأعلام والبيارق وتحته مستويان جلس عليهما جنود وأمراء وخدم أتراك فى تشكيل موحٍ (تصميم ديكور؟ عبدالستار الخضرى، تنفيذ/ محمد الدهشان، وأشراف على تنفيذ الديكور والملابس/ مجدى عبدالظاهر) وقد استطاع المخرج أن يتعامل مع النص المكتوب بطريقة صحية؛ إذ قام بتكثيف مشاهده وترتيب أحداثه بما لم ينأ عن مضمونه أو يخل بشىء مما أراد «النقاش» رصده من خلال

النص، ولكن لعل اطمئنان «الخضرى» وركونه إلى الدراما الداخلية التى حوتها الشخصيات البارزة فى العمل وارتياحه إلى تناغم هذا الشكل مع المكان، جعله يغفل احتياجات عين المتلقى المتمثلة فى وجود معادلات مرئية تصويرية متحركة تتوازى وتطور الأحداث من خلال شخوص تمور الدراما داخلها، ومن ثم، حدث الجمود الذى شاب العرض فى كثير من المناطق بالجفاف، كما أن هناك سلوكيات سلبية من بعض الممثلين ـ المجاميع ـ الذين طالت جلستهم بلا حراك ملحوظ.

إن العرض مقدم بطريقة لم تحتج حتى لكواليس وخروج أو دخول يذكر، فكل الأشباح التاريخية تم بعثها وشرعت فى سرد الوقائع والأحداث وشخصتها وهى بين أيدينا، كما أن المخرج ـ بذكاء ـ اعتمد على تحويل عيون المشاهدين ـ مكانيا ومن ثم زمانيا ـ بالمداخلات الحوارية كأن تأتى سيرة الملك سليم شاه فى حوار بين أحد الأمراء وطومان باى (حينما أرسل «سليم» رسالته إلى سلطان مصر.. مثلا) يعلو صوت الملك بفوقية شديدة تحيل الأبصار بشكل خاطف إلى حيث يتطاوس على المستوى الأيسر مكملاً الرسالة..، كثير من مثل هذه المداخلات

* وحقيقة، لم يكن «أحمد خلف» موفقا ـ كما عهدناه فى أعماله السابقة فلم يضف بموسيقاه وألحانه شيئا للعرض، ولم يجهد نفسه فى استغلال آلة «الرباب» التى جاءت كموتيف يفتقر إلى التأثير ويمكن الاستغناء عنها، بل ربما كانت نقرات الإيقاع البسيطة من حين لآخر أكثر تأثيرا وجدوى من كل ما كان من «الربابجية»! وأيضا لم يكن هناك توفيق فى اختيار المطربين اللذين أديا المواويل (فى البداية والنهاية).

* تثبت الفرقة المركزية بالثقافة الجماهيرية ـ رغم كبواتها العديدة ـ أنها تسعى وراء الجاد من الأعمال بالتزام أعضائها إلى جانب التزام المحترفين الوافدين إلى الفرقة، هؤلاء الذين لم نر منهم ـ فى هذا العمل ـ ما نراه دائما من أمثالهم فى مسرح الثقافة الجماهيرية!! فكل التقدير لهذا العدد الكبير الذى شارك فى هذا العمل الجاد الشاق، وتحية للفنان «وجدى العربى» الذى لعب شخصية مسجلة فى تاريخه الفنى وكذلك «خليل مرسى» الذى وضع بصمته على خشبات مسارح الدولة ثم للفنانين [مصطفى أبو الخير ـ سعيد صديق] لتميز الأول بأدائه الذى يحاول من خلاله ـ جادا ـ أن يكون له أسلوبه الخاص به، والثانى لتمكنه من زمام شخصيته ووعيه بأبعادها، وكذلك جمال إبراهيم مؤدى «سليم العثمانى».

يس الضوى

صبرى حافظ

الحساسية الفنية الجديدة فى المسرح المغاربى

لاشك أن النهضة المسرحية التى عاشتها تونس خلال العقود القليلة الماضية، تشكل ذروة الحركة المسرحية الراهنة فى المغرب العربى كله بأقطاره الثلاثة تونس والجزائر والمغرب. لذلك لابد أن يبدأ أى تناول للمسرح المغاربى بعرض أهم ملامح المسرح التونسى المعاصر، قبل الانتقال إلى المشهد المسرحى فى الجزائر التى تمزقها الصراعات السياسية، وتنهال قوى التعصب والظلام على مسرحها منذ سنوات، أو المشهد المغربى الذى يتعثر فيه المسرح إلى حد ما بينما يزدهر فيه الأدب والنقد بشكل كبير. وتعود نهضة المسرح التونسى المعاصر إلى الاهتمام الكبير الذى أولته الدولة فى عهد بورقيبة بالمسرح وتدريسه فى المدارس وإقامة المسابقات المسرحية المستمرة بينها بالصورة التى أدخلت المسرح إلى كل بيت. حينما كان يتدافع الآباء والأمهات لمشاهدة أبنائهم وتشجيع مغامرة مدرستهم المسرحية، والاعتزاز بما تحققه المدرسة من فوز على المدارس المنافسة، أو الغضب لفشلها والعمل على تدارك أسباب الفشل فى المسابقات القادمة. وقد رسخت هذه النشاطات للمسرح فى الوجدان القومى، وتبلورت نتائج هذا كله فى تجربة «فرقة الكاف» مع المنصف السويسى، و«مسرح الجنوب» بقيادة رجاء فرحات، ثم فى فرقة «المسرح الجديد» منذ أن تشكلت نواتها الأولى فى فرنسا، ثم تبلور مشروعها المسرحى بعد عودة أبرز عناصرها الفاعلة إلى تونس.

وتعد الحركة المسرحية فى تونس واحدة من أبرز حركات الحداثة فى المسرح العربى المعاصر، وهى كأية حركة حداثية كبيرة لم تنهض من فراغ، وإنما سبقتها مراحل من الإعداد والتطوير بدأت بالمسرح المدرسى وتنامت عبر النشاطات المسرحية المتتابعة التى تلته وانبثقت عنه. وأصبح عطاؤها الراهن البؤرة التى صبت فيها عملية الوعى بدور

المسرح الغابر، ونضجت على نيران تجاربها الهادئة شفراته المتميزة ولغته الركحية - حسب التعبير التونسى الأثير - الراقية. فقد كان أغلب أعلام هذه النهضة المسرحية من الجيل الذى تربى صبيا على الاهتمام بالمسرح إبان ازدهارة المسرح المدرسى فى تونس، وانفتح وعيه شابا على تجارب المسرح الفرنسى وتقنياته العالية، ثم غامر بحصيلته الدرامية ليبلور هموم المجتمع المغاربى فى فرنسا، قبل العودة بحصاد تجربته كلها ناضجا إلى تونس للتعبير عن واقعها وهمومها فى (الورثة) و(غسالة النوادر) و(لام) و(عرب) وفى تجارب أخرى خارج نطاق «المسرح الجديد» كانت أبرزها (إسماعيل باشا) لتوفيق الجبالى ومحمد إدريس و(جحا والشرق الحائر) لرجاء فرحات.

والواقع أن السر فى النجاح الكبير الذى حققه المسرح التونسى من تجارب حداثية شيقة يعود إلى تأسيس رواد التجريب فى المسرح التونسى لما يسميه إخواننا التوانسة بـ«الكتابة الركحية» أى الكتابة من فوق خشبة المسرح. وهى كتابة مغايرة للمفهوم السائد قبلها فى الكتابة المسرحية والذى ينهض على كتابة الكاتب المسرحى لنصه فى «برجه العاجى» ثم تقديمه للمخرج ليجسده على الخشبة. لأن الكتابة الركحية تحيل عملية التأليف المسرحى ذاتها إلى ساحة مفتوحة للتجريب المستمر الذى يتخلق عبره النص المسرحى مشهدا مشهدا من فوق الخشبة. وتتضافر فيه كل عناصر العمل المسرحى بلغاته المتعددة من بصرية وحركية وسمعية ولفظية فى بلورة المشهد وفى صياغة حركية العمل ككل. فكل جملة تخضع للتجريب المستمر الذى يختبر إيقاعها، ووقعها على المشهد كله، ومدى تناسقها أو تنافرها مع بقية مكوناته، وموقعها من فضائه، ثم يحورها وفقا لكل هذه العوامل الحركية والبصرية المختلفة حتى يستقر على أوفق الصيغ المعبرة دراميا عما يريد توصيله للمتلقى ولايعنى هذا أن الكتابة الركحية هى نوع من التأليف الجماعى المرتجل، وإن استفادت من تجربة الارتجال، واشتراك الممثلين فى تعديل النص المسرحى، ولكن ما يعنيه فى المحل الأول هو أن «دراميـــة» النص المسرحى تحتل المكانة الأولى فى عملية الكتابة له، وتخضع هذه العمليات للحوار المستمر مع بقية شفرات العمل المسرحى ولغاته المتعددة. بالصورة التى يتخلق معها نص متعدد الأصوات واللغات أى Polyphonic بالمعنى الباختينى لهذا المصطلح. لأن الكتابة الركحية وخاصة فى تجاربها الناضجة التى تبلورت فى السنوات الأخيرة لدى توفيق الجبالى والفاضل الجعايبى وعز الدين قنون وغيرهم تفضى فى نهاية الأمر إلى نص ثابت غير مفتوح، بمعنى أنه لايسمح بتغيير أجزائه، أو بالارتجال فيه، أو بتحوير مشاهده، حيث تنتهى مرحلة التجريب فيه ليلة افتتاح العرض عادة.

ويعتبر مشروع توفيق الجبالى الذى يعد مسرحه المرموق «التياترو» أبرز روافد الحركة المسرحية الراهنة فى تونس أهم مشروعات الحساسية المسرحية الجديدة فى الوطن العربى، وهو مشروع يتواصل ويتنامى منذ تجربته المهمة فى (إسماعيل باشا) وعبر (تمثيل كلام) و(حاضر بالنيابة) و(مذكرات ديناصور) و(ويل للممثلين) و(فهمت اللا) و(كلام الليل) وهى عمل من حلقات عديدة متتابعة

كانت آخرها (كلام الليل «١٠») و(كلام الليل) وهى أحدث حلقات مشروع الجبالى الكبير ليست مجرد حلقة جديدة فى عمل مسرحى تتتابع حلقاته منذ أربعة أعوام فحسب، ولكنها بنية مسرحية فريدة، أو جنس مسرحى جديد ابتكره توفيق الجبالى، أكثر من كونه عملا مسرحيا معينا، أقول أكثر من كونه عملا مسرحيا معينا؛ لأنه بالفعل أكثر من عمل وكل عمل من هذه الأعمال العديدة جدير بالاحتفاء والدراسة. وأحدث ماشاهدته له هو الحلقة العاشرة من هذا العمل المتعدد الحلقات، الذى تعتبر كل حلقة فيه عملا مستقلا، برغم اشتراكها جميعا فى هذا الاسم، الذى يوشك كما قلت أن يكون شارة تجنيسية أكثر من كونه اسما لعمل مسرحى محدد. وهذ الالتباس فى التسمية مقصود، فى تصورى. لأن المسرح لايرقم عروضه، فلا يسميها مثلا «كلام الليل ١» أو «كلام الليل ٣» أو «كلام الليل ٩» إلخ.

فـ «كلام الليل» عنده واحد ومتجدد أبدا، فيه من الثبات قدر مافيه من التغير والحركة، لأن الصيغة التى يتجلى فيها تسمح بهذا التجدد اللانهائى الذى يبتعث فى الذاكرة الجمعية كل ميراثها القديم عن كلام الليل المدهون بالزبد، والذى إذا طلعت عليه شمس النهار ساح، وكلام الليل هنا هو رديف المسرح وجوهره معا، لأن المسرح لايقدم عروضه إلا ليلا، وقد اعتدنا أن نتعامل معه كما نتعامل مع كل توهيمات الليل الثابتة فى ثقافتنا، ولذلك فإن توفيق الجبالى يطلق هذا الاسم الواحد المتكرر على كل المسرحيات التى بدأها عشية حرب الخليج عام ١٩٩١ واستجابة لكابوسها الرهيب، فقد أطاحت هذه الحرب بالكثير من الثوابت القديمة والأهاوم القديمة، فتخلقت فى بوتقة هذه الإطاحة بنية هذا العمل المتميزة، وهى البنية التى أتاحت لتوفيق الجبالى أن يخلق الجنس المسرحى الجديد الذى يقف بين مسرح العبث، وكوميديا الأنماط الشعبية، والمسرح السياسى، ومسرح الإثارة والتحريض، يستفيد من هذه الصيغ المسرحية مجتمعة لا ليحاكيها، أو يعيد خلقها، وإنما ليتجاوزها وليخلق بعد هضمه لآلياتها ولدوافع صيغها المسرحية المتعددة مسرحه الخاص الذى يبدع بنية مسرحية مستقلة عن الواقع الذى تصدر عنه وتتوجه إليه بحيث يمكنها استقلالها ذلك من إرهاف علاقتها معه من ناحية، وخلق تناظرها الحساس مع بنيته العميقة من ناحية أخرى.

فقد تجاوزت صيغة «كلام الليل» المسرحية مسرح الإسقاط السياسى بترميزاته المفضوحة، وتخطت مباشرة مسرح الإثارة والتحريض وإن ابتعثت وظيفته الأساسية بشكل جديد، واستبطنت شعرية مسرح العبث المسرحية بعد أن وشحتها برداء واقعى، أو أغرقتها فى خضم المبالغات اليومية. واستطاعت من خلال هذا كله أن تقيم تناظرها مع بنية الواقع العميقة التى تبدد من أفقها أى منطق تعاقبى واضح، وسيطرت عليها النزعات العبثية، ففى واقع يعانى من فقدان المشروع الجمعى ووضوح الرؤية لايمكن للمسرح أن يطرح قصصا متماسكة لها بداية ووسط ونهاية، وفى واقع فقد تماسكه القديم، وتخلى عن حلمه القومى وامتلأ بالصراعات العربية العربية كان على المسرح أن يعود إلى البنية الأبيسودية التى يؤكد انفصال كل إبيسود فيها عن الآخر هذا الواقع العبثى الذى يتصارع فيه الأخوة ويتصالحون فى الوقت نفسه

مع الأعداء، وتطرح جدلية علاقة التجاورات فيها جمالية جديدة هى أكثر الجماليات المسرحية تعبيرا عن هذا الواقع الغريب، وتساوقا مع جماليات الحساسية الجديدة ورؤى مابعد الحداثة فى الوقت نفسه.

فالتناظر وليس الانعكاس أو المشابهة هو سر علاقة هذه الجماليات الجديدة مع الواقع، ولذلك يقدم توفيق الجبالى مسرحيته فى برنامج العرض المطبوع بهذا التقديم المهم الذى ينفى أى تماهٍ بين النص والواقع: «كلام الليل هى فسحة حرة خارج الزمن والحصر. نترجم فيها ما لا يترجم إلى لغة، ونرسم فيها ما لا يشاهد بالعين المجردة. كلام الليل هى خيالنا المفتون حين ننصب له فخ التلبس بالفكرة، لينطلق على هوى استمتاعنا باللحظة الحرجة التى نفك فيها كلمات السر، ونفتح الأبواب الخفية فى وعينا وضوابطنا وبعض طلاسمنا، علنا نستروح ردها من الزمن من ثقل ماقد يحل على البشرية من محن ومضايقات. ولأننا لسنا تجار سلع مغشوشة فى سوق التهريب، فإن أى إسقاط على أشخاص أو أوضاع أو دلالات أو حوادث ذاتية هو للأسف من محض الهذيان والغرور، وأن أية نية دنيئة لحشر مرامى هذا العمل فى بوتقة السوقية، هى فهم بليد للفن، وتقليص لخيال الفنان وسموه». وهو تقديم يستخدم كالفن نفسه، لغة الأضداد ليفتح العمل الفنى على أوسع أفق تأويلى ممكن، وليطرحه فى ساحة الدلالات الثرية المتراكبة التى يفقرها أى تأويل أحادى، ناهيك عن الإسقاطات المباشرة، فتلقى هذا العمل الفنى بهذه الطريقة التى لاّ يتخلى فيها الفن عن سمة أساسية من سماته وهى اللعب والإمتاع من شروط تكشف دلالاته للمشاهد الجاد، وتفتح ثماره الشهية لذلك الذى يقدر متعة الفن، ويدرك أنها تتجاوز مباشرة المقولات.

اما الفاضل الجعايبى فهو فارس المسرح التونسى الآخر الذى صمد وحده مصرا على أن يُبقى راية «المسرح الجديد» مرفوعة بعد أن انفض عنها فرسانها الأوائل، فأسس توفيق الجبالى تجربته المتفردة الجميلة فى «التياترو»، واعتصم محمد إدريس بقلعة «المسرح الوطنى» الخاوية، وساخت أقدام فاضل الجزيرى فى رمال الشعبوية الناعمة ومغازلة صياغات «النوبة» و«الحضرة» الهابطة، واختطف الموت الحبيب المسروقى بشاعريته الدرامية المتألقة. والجعايبى واحد من ابرز فرسان الكتابة الركحية والحداثة المسرحية فى تونس. وقد تابعت بقدر الإمكان تجربة «المسرح الجديد» الشيقة فى إنجازاتها الأولى التى شاهدت بعضها على شرائط فيلمية، وتابعت بعضها الآخر فى المسرح أو عبر نصوص مطبوعة، من (التحقيق) إلى (العرس) و(غسالة النوادر) و(الورثة) و(لام) و(عرب). ثم تتبعت مآلها بعدما انفض عنها عدد كبير من محبوها الأوائل، واستأثر الجعايبى وحده هو والممثلة القديرة جليلة بكار بها، واصبحت تجربتهما بذلك ابرز تجارب جيل «المسرح الجديد» حيث استمرا باسم الفرقة القديمة منذ (المرّادة) حتى (فاميليا) مرورا بـ(كوميديا).

وتقدم لنا مسرحية (فاميليا) التى عرضت فى الصيف الماضى فى مسرح «رفوسايد ستوديوز» ضمن مهرجان لندن المسرحى الدولى لغة درامية راقية تقترب كل تفاصيلها من الشعر المسرحى الخالص الذى يتجلى لنا فى تشكلات الفضاء المسرحى، وفى السيطرة على حركة

الممثلين فيه، وفى الاستخدام الحاذق للألوان والإضاءة، وفى تطوير تقنيات تأطير المشاهد، وتكثيف حركة الزمن وتطور الحدث فى المسرحية من خلال تلك النقلات التى تلعب فيها المراوحة بين الإظلام والإضاءة فى وضع آخر دورا تلخيصيا مبهرا، وفى استخدام الضوء والظل وجدل العلاقة بين الجسد أو الشىء وظله الذى يوشك أن يكون نوعا جديدا من خيال الظل المدغم فى تكوين المشهد بعفوية فائقة، وفى السيطرة المحكمة على إيقاع الحركة المسرحية وعلى النقلات اللينة بين المشاهد وفى اللجوء للرقص الإيمائى كعنصر من عناصر الترويح الدرامى كلما تصاعدت الانفعالات إلى ذرى متوهجة حادة، وفى الاستخدام الحاذق للتوهيم والتغريب معا من منطلق جديد، ولكنه بالغ الرهافة والشاعرية، تتجلى لنا ملامحه فى استخدامه لبعض تقنيات التمثيل العضوى الآلى Bio-mechanical الذى بلورته تجربة مايرهولد المسرحية، أو ماأود أن أدعوه بخلع الأقنعة العضوية الذى قدمته لنا بمهارة فائقة الممثلة الفذة للدهشة جليلة بكار فى عرضها لحالات المرأة المتعددة فى مشهد «هاكة» أى هكذا، كل هذه المفردات الأساسية فى العمل المسرحى جزء لا يتجزأ من لغة العرض، خاصة إذا ماعلمنا أن مخرج هذا العرض (الفاضل الجعايبى) هو مؤلفه الذى يستخدم منهج الكتابة الركحية ويوظف كل مفردات لغة العرض المسرحى لتوصيل رسالته للمشاهد.

وتعتمد الحبكة المسرحية على مجموعة من العناصر الأساسية فى مسرح فاضل الجعايبى، فهناك عنصر الحبكة البوليسية الذى شاهدناه فى (المرّادة) وهناك الاستقصاءات النفسية التى تنهض عليها (كوميديا) وهناك ميثولوجيا الحياة اليومية فى بعدها التاريخى الذى شاهدناه فى (عرب) وهناك معاضلة الذات وتبكيتها الذى يسرى فى (غسالة النوادر). لكن (فاميليا) برغم انطوائها على عناصر تربطها بكل هذه المسرحيات السابقة، تتجاوزها جميعا لتقدم لنا نوعا فريدا من النبش فى الذاكرة. إذ تبدو المسرحية فى بعد من أبعادها كأنها مرثية للزمن وللذاكرة، ونبش فى طوايهما عن معنى التاريخ وحقيقة الهوية، وهو موضوع أثير لدى الفاضل الجعايبى فى (عرب) وفى فيلمه الأخير (شيشخان)، وتتكشف كل هذه الأبعاد المتراكبة فى المسرحية من خلال قصة عدة أخوات كن فى ربيع العمر سبعا، خطف الموت منهن أربعا، فصرن فى شتاته ثلاثا، بكل الدلالات السحرية لتلك الأرقام، وتنهض المسرحية فى بعد من أبعادها على الجدل بين الشقيقات الثلاث الحاضرات، وأخواتهن الأربع الغائبات من ناحية، وقد أحال ظهور مفتش الشرطة المزيف «التهامى حصيرة» عدد الأخوات الحاضرات إلى رديف للأربع الغائبات.

فالشقيقات الثلاث (وهناك مجموعة من التناصات المتراكبة فى لاوعى النص، لا التناص مع شقيقات تشيخوف الثلاث وحدهن، ولكن مع عجائز بيكيت، وعرافات شيكسبير كذلك) يجسدن حالات ثلاث: العانس والأرملة والمطلقة أو مواقف أساسية ثلاثة فى حياة المرأة فى هذا العمر. وقد بلغن جميعا من العمر أرذله، ومن هنا فإنهن يقفن على الحافة الفاصلة بين الموت والارتداد للطفولة بدرجاتها المتنوعة، وقد استحلن إلى مرآة تعكس لنا شيخوخة مجتمع باكمله، لقد عشن سبعين عاما من

حياة مجتمعهن، لكن ماذا بقى فيهن من تلك السنوات؟ لاشيء إلا مجموعة من الخرافات والتواريخ والذاكرة المطموسة، كذاكرة العرب جميعا. استحالت التواريخ لديهن، كما هو الحال مع عرب مرحلة التردى والتخبط ونهش الذات، إلى نوع من الخرافات والشعوذات، وتعمق شعورهن بالعجز والقهر والتهميش والضعة.

والشقيقات الثلاث، باعتبارهن واقعا واستعارة معا، يعشن على هامش التاريخ، التاريخ القومى والشخصى معا، كل مايجمعهن هو رفضهن للموت، لكن أيكفى رفض الموت وازعًا للحياة أو مبررا للوجود؟ هذا سؤال من أسئلة المسرحية الكبيرة، أسئلة الهوية والمصير، يتسع أفق الدلالات فى هذه المسرحية الجميلة التى بلغت فيها الكتابة الركحية ذروة جديدة من ذرى تحققها على يدى الفاضل الجعايبى الذى أبدع عالما مرعب الجمال، يتحكم فيه المخرج/ المؤلف فى كل جزئيات العرض، ويتيح للممثلين التألق وقد استخرج منهم جميعا أفضل ماعندهم، وتبلغ اللغة المسرحية فيه درجة عالية من الرهافة والشاعرية، ويصبح تجسيد هذه اللغة على المسرح تشكلا جماليا ممتعا يبهج العين بمناظره وألوانه وحركته، ويمتع الأذن بموسيقاه ولغته المسرحية، ويحث العقل على التأمل والتفكير فى واقعنا الإنسانى، وفى وضعنا العربى الراهن على السواء.

وبالإضافة إلى توفيق الجبالى وفاضل الجعايبى هناك عدد من مبدعى المسرح التونسى فى الجيل اللاحق لجيل رواد «المسرح الجديد»، وأبرز تجارب اللاحقين فى تصورى هى تجربة نور الدين الورغى فى «مسرح الأرض» وعز الدين قنون فى «المسرح العضوى» ورجاء بن عمار فى «مسرح فو» وحمادى المزى فى «فرقة السندباد»، ولأن من العسير علينا التوقف هنا عند كل هذه التجارب فسأتوقف هنا عند تجربة عز الدين قنون وفرقة المسرح العضوى بفضاء «الحمراء» على مشارف المدينة القديمة فى تونس العاصمة، وقد شاهدت لهذه الفرقة تجاربها المسرحية الثلاث وهى (الدالية) و(قمره طاح) و(المصعد)، وتعتمد البنية الدرامية فى (قمره طاح) على عنصرى الاسترجاع والانتقاء، لأن المسرحية تبدأ من نهايتها، وتحاول استرجاع ماجرى خلال الأعوام الخمسة عشر التى انصرمت منذ رحيل بطلها الفنان حتى عودته واستنقاذ تفاصيله من الذاكرة الموشومة، أى أنها تبدأ من الواقع ومن محاولة فهم مادار فيه من تحولات، أو بالأحرى من تشوهات، ثم تسترجع لنا التواريخ المنصرمة، وتنتقى منها مايمكننا من فهم هذا الحاضر والغوص فى آلية التحول الذى جرى له، وهنا يكتسب عنوان المسرحية (قمر طاح) أو (قمره طاح) دلالته. لأن هذا الاصطلاح يعنى فى العامية التونسية التوجه إلى مكان دون معرفة مايمكن أن تتوقعه فيه، أى أنها تبدأ من فتح كل الاحتمالات على مصراعيها، من شرط الحرية المفتوح على كل التوقعات، ومن إجهاز على أى افتراضات مسبقة حول الواقع أو مسار الأحداث.

أما الحكاية التى تسترجعها المسرحية من خلال الاختيارات الانتقائية التى تقدم لنا دمدمات هذا التحول فهى بسيطة للغاية، ولكنها من شدة بساطتها قادرة على احتواء مسيرة الواقع التونسى، بل المجتمع العربى كله فى ثنايا تطورها البسيط، إنها حكاية هذا الفنان المثالى «بديع

الفينوء الذى أحال فى الماضى مقهى عاديا إلى فضاء مسرحى مشبع بالحب والتواصل والإبداع. وعاش فى هذا المكان قصة حب مدهشة مع مطربته وراقصته الأولى سعدية التى يعود لنا فى بداية العرض باللوحة الجميلة التى رسمها لها، واستعاض بها فى رحلته عن سعدية الحقيقية التى فقدها، لكن منصور رمز السلطة العملية الشرسة أراد امتلاك سعدية وتحطيم قصة حبها لبديع، وعندما فشل فى مسعاه قرر اختيار راقصة من الدرجة الثالثة ليجعلها «المعلمة» نجمة المكان، وليضرب بها المجد الذى بناه بديع وسعدية، ويفرض من خلالها وبها على المقهى/ المسرح مجموعة من القيم الجديدة والرؤى الجمالية والفكرية الجديدة التى يستخدمها فى استئصال كل ماأسسه بديع وسعدية، فيترك بديع المكان بل والبلد برمته، بعدما ساهم منصور فى تخليق المناخ الطارد الذى دمرت الياته المشروع ومبدعيه معا، ويغيب فى فرنسا لخمسة عشر عاما ثم يعود كاوية الطيور المهاجرة ليكتشف ماجرى فى غيبته الطويلة، وليجد أن الخريف الذى هرب من عواصفه قد تحول إلى شتاء رازح كئيب، وفى محاولته لفهم ماجرى تتفتح لنا أحداث المسرحية وتتراكب من خلال هذا التفتح دلالات مابقى من التواريخ القديمة موشوما فى الذاكرة وفاعلا فى ثورة الروح، وتتفجر اليات القهر والعنف بطريقة تؤكد استحالة استمرار نظام منصور الشائه الجديد، برغم انتصاره الموقوت.

من خلال هذه الحكاية البسيطة يقدم لنا المبدع المسرحى التونسى عز الدين قنون موضوع العمل الرئيسى، وهو تخثر الأحلام الجميلة ومشاريع الشباب المثالية الكبيرة وقد احالتها الشهرة العملية إلى جثث مجازية يمتلئ بها الفضاء المسرحى، ويكبل وجودها غير المرئى كل الشخصيات بما فى ذلك شخصية المكان الذى انتابت تضاريسه وروحه معا مجموعة من التحولات أو بالأحرى التشوهات الرهيبة، ولاشك أن لكل شخصية من شخصيات المسرحية الأربع نصيبها فى خلق هذه الجثث، لأن المسرحية تتجنب اللجوء إلى تبسيطات الأبيض والأسود فى رسمها للشخصيات، وتكشف عن عناصر الخير والشر الكامنة فى كل منها وإن تفاوت نصيب كل شخصية منها، ولكن لمنصور المالك الجديد لأغلبية الأسهم فى المسرح القديم الذى لم تبق منه سوى أطلال شائهة وخرائب تعمرها التواريخ القديمة والجرائم الجديدة، نصيب الأسد فى هذا المجال. فمنهج بناء الشخصيات فى المسرحية ينهض على عنصرى التماثل والتضاد الذى يمتد فيه قطب التضاد الرئيسى بين بديع فى الطرف الأقصى للبراءة المثالية الحالمة ومنصور على الطرف المضاد للمكر والشر الذى تدثرت مخالبه بقفازات حريرية، وتقع على امتداد هذا القطب شخصيتى هرجة والمعلمة: فى الأولى قدر كبير من بديع ومقدار ضئيل من منصور، وفى الثانية قدر مماثل من الاثنين، لكن فى كل قطب من قطبى التناقض مقدار من نقيضه، وهذا مايكسب هذه الشخصيات كثافتها وحيرتها معا.

أما مسرحية عز الدين قنون الأخيرة (المصعد) فإنها تطرح عددا من الأسئلة الأساسية حول الواقع العربى وحول العمل المسرحى على السواء، فالمسرح عنده بحث مستمر عن شكل وعن ممارسة درامية تستطيع استيعاب متغيرات الواقع

واستشراف تحولاته، وهو بحث يتناول شتى مفردات اللغة المسرحية بقدر مايتناول الرؤية والموضوع. وتستخدم المسرحية مايمكن تسميته بالحبكة البوليسية المشوقة كإطار خارجي للعمل، والبنية الدرامية الاسترجاعية كشكل فني له لتكشف من خلالهما عن دراما الواقع العربي المتردي، كما تستخدم الإضاءة والتوازي المشهدي المستمر لتحيل الشكل المسرحي نفسه إلى معادل بصري وحركي للازدواجية التي تريد المسرحية تعريتها، وتتضافر في البنية المسرحية مجموعة من الثنائيات المتراكبة والصانعة لشبكة العلاقات المعقدة بين شخصيات المسرحية الأربع للكشف عن الازدواجية أو الازدواجيات المتعددة التي تتناولها.

أولى هذه الثنائيات هي ثنائية الزمن، فالمسرحية تتناول زمنين: الزمن الراهن الذي تدور فيه الأحداث والزمن الماضي الذي اغتصبت فيه البطلة قبل ربع قرن من الزمان وهي صبية في العاشرة من عمرها. وثانية هذه الثنائيات هي ثنائية المكان: فالمكان الراهن وهو الفندق والمصعد ينهض على أطلال المكان القديم الذي كان مستودعا خربا انتهكت فيه البطلة واستدرجت إلى فضائه المعتم لاغتصابها. وتحولات المكان تناظرها تحولات الزمان، وتحولات الشخصيات نفسها من اللاوعي إلى الوعي، والتي تتكون عبرها مجموعة ثالثة من الثنائيات المتراكبة التي تتجسد أمامنا من خلال شبكة العلاقات المعقدة بينها، ومن خلال التعارض المستمر بين مظهر هذه العلاقات ومخبرها. أما رابع هذه الثنائيات فهي الثنائيات المفهومية التي تتناول مفهوم الشرف، ومفهوم الرجولة، ومفهوم العلاقة الخصبة بين «الأنا» العربية و«الآخر» الغربي، ومفهوم الاستقلال وغير ذلك من المفاهيم التي تناقشها المسرحية.

من خلال هذه التجارب والمغامرات المسرحية المتباينة يتجلى لنا مدى ثراء المسرح التونسي وإسهامه الكبير في بلورة الحساسية المسرحية الجديدة في المغرب العربي، أما إسهام المسرحين الجزائري والمغربي فإنه أقل خصوبة وتنوعا، فإذا انتقلنا إلى الجزائر سنجد أن السؤال الملح الذي يشغل كل المسرحيات المعاصرة فيها على مدى تطورها في العقدين الماضيين هو لماذا تخثرت أحلام الاستقلال الوردية؟ وماهي المسارب التي تسلل منها القهر والفساد إلى المشروع القومي الكبير ببناء مستقبل أفضل؟ وكيف استطاع الفساد أن يصبح هو القانون السائد والمسيطر، وأن يغتال تلك الطاقة الشعبية الجبارة التي انجزت الاستقلال وضحّت من أجله بأكثر من مليون شهيد؟ وكيف تخلق المناخ الطارد الذي يدفع الجزائريين الذين بذلوا الدم من أجل الوطن إلى الهرب من بلدهم وتحمل الإهانات في المهاجر والمنافي، والصبر على القهر العنصري لهم في فرنسا؟ فالحركة المسرحية الجزائرية مشغولة بهموم الواقع الاجتماعي والسياسي بالدرجة الأولى، يتجلى ذلك في مسرحيات مثل (الأجراد) و(اللثام) لفرقة «تعاونية أول ماي المسرحية» في وهران بقيادة كاتب نصوصها ومخرجها عبد القادر علولة و(فاطمة) لمحمد بنقطاف لفرقة «مسرح القلعة» بالجزائر و(وابور استراليا) وهي منودراما مدهشة للفنان الجزائري الشهير محمد فلاق الذي يكتب نصوصه ويخرجها ويمثلها بنفسه، و(عرس الذيب) لفرقة المسرح الجهوي (أي الإقليمي) لمدينة قسنطينة. وهي كلها مسرحيات

مهمومة بدراما التحول الاجتماعى فى الجزائر، وبآثر تراكم المشاكل الناجمة عن تناقضات حكم الجبهة الشعبية وإخفاقات أحلام ما بعد الاستقلال.

ولا تتجسد كل هذه الهموم والتساؤلات فى مسرحية واحدة قدر تجسدها فى (عرس الذيب) وهو تعبير عامى جزائرى يشير إلى اجتماع التناقضات غير المتوقعة، لأنها تمكنت من رصد تحولات الواقع الجزائرى على مدى العقود الثلاثة الماضية والكشف عن المسارب التى تسلل منها التدهور والتردى إليه، واستطاعت فى كشفها ذلك أن تضىء حالات التردى المماثلة فى الواقع العربى الأكبر من ناحية، وأن تكشف من ناحية أخرى عن تماثل جوهر الحركة فى التواريخ العربية المعاصرة، برغم اختلافات تجلياتها وتباين تفاصيلها، وهى فى ذلك تؤكد أن هناك مجموعة من الهموم المشتركة، ومن التحولات والمسارات المتماثلة التى جرت فى أكثر من بلد عربى فى وقت واحد، وتكشف لنا هذه المسرحية تناقضات الواقع الجزائرى وتحولاته العبثية التى كافأت الخونة والسماسرة وقهرت الوطنيين والأبطال، وتقدم لنا أجوبتها عن أسئلة المسرح الجزائرى التى ذكرتها من قبل، لكن المسرحية لاتقدم لنا قصة ماجرى لبطلها «سليم» ابن الشعب البسيط الذى سرقت منه ثورته فى تسلسلها المنطقى، ولكنها تعمد إلى بنية مسرحية تجعل العمل الدرامى محاولة لاستنقاذ الذاكرة الوطنية وإعادة اختبار مسلماتها، وتعتمد لذلك على الاسترجاعات الزمنية (أى الفلاش باك) وعلى المزج بين المسرحى والواقعى من جهة، وبين المجسد على الخشبة دراميا والمعروض على الشاشة المقسمة عمدا إلى مربعات تحاول تفتيت الذاكرة وتمحيصها من ناحية أخرى، وتستهدف من خلال هذا المزج التجريبى الذى لايعادل إنسيابية الحركة فيه بين المصور سينمائيا والمستعاد على الشاشة وبين المجسد مسرحيا أمامها إلا إصرارها على كسر أى توحد بين المشاهد والحدث، إرهاف قدرة الجمهور على التفكير فيما يدور أمامه تمهيدا للتأكيد على مسئوليته عنه، لأن الجدل الذى تقيمه المسرحية بين المجسد على الخشبة والمصور على الشاشة فى مزيج من خيال الظل والخيالة لايقدم لنا حوارا بين الحاضر والماضى فحسب، وإنما بين الراهن والمقموع السياسى والاجتماعى كذلك.

فالمسرحية تبدأ من نهاية هذه المأساة، ومن محاولة سليم للهرب من المستشفى وإجبار إدارتها على تمثيل قصة حياته التى كتبها للعرض على بقية المرضى: أى على الجمهور الذى يشهد المسرحية فى كل عرض من عروضها، والذى يتوجه إليه الممثلون بالحديث فى بداية العرض، وقد وحد بينهم وبين المرضى للكشف عما يعانون منه من أمراض اللامبالاة والتواطؤ:

لما يضيع الحق ويخلفه الظلم والعيب

لما الإنسان فى وطنه يرجع غريب

ومايلقى مجيب

لما فى وسط الفرح كل الآمال تخيب

لما المطر يسقط بلا ما الشمس تغيب

يحضر عرس الذيب

وإجبار سليم لإدارة المستشفى خاصة الطبيب والمدير على تمثيل قصته بحيث يلعب قاهروه الحاليون أدوار قاهريه فى مختلف مراحل حياته السابقة منذ حصول بلاده على

الاستقلال، من ابن عمه حتى رئيس البلدية بينما يبقى المهرب الكبير غائبا أبدا، وحاضرا دوما فى دراما القهر والاستغلال طوال الوقت، هو أول ملمح فى تلك البنية الاسترجاعية التى تنعكس فيها أحداث الماضى على مرايا الحاضر بالصورة التى تؤكد استمرارية دورة القهر والمقاومة، ونشرك الجمهور فى المسئولية عما يجرى أمامه من تناقضات. فقد عمدت المسرحية إلى التركيز على تناقضات مرحلة الاستقلال التى تميعت فيها التناقضات الواضحة القديمة بين «الأنا» الجزائرية و«الآخر» الفرنسى، عندما استحالت إلى تناقضات، داخل «الأنا» نفسها، ولكنها لا تقل ضراوة عن تلك التى كانت تدور بينها وبين المستعمر، بل تزيد عليها لأن العدو قد اتشح فيها بزى «الأنا» وأجهز فى الوقت نفسه على كل أمل لها فى المستقبل.

وإذا كانت (عرس الذيب) قد لمست وترا حساسا فى المشاهد، فإن استقصاءات «تعاونية أول ماى» فى وهران هى التى قدمت أهم إنجازات المسرح الجزائرى المعاصر، لأن تجارب عبد القادر علولة ـ الذى راح غيلة ضحية التعصب الأعمى وضيق الأفق قبل عامين ـ والتى بدأت بمسرحية (المايدة) عام ١٩٧٤ وتواصلت فى (الأقوال) عام ١٩٨٠ واستمرت فى النضج والتبلور حتى (الأجراد) و(اللثام) تسعى إلى بلورة قالب مسرحى جديد طالع من إهاب الرواة الشعبيين، وقادر على جذب اهتمام جماهير القرويين الذين كانت الفرقة تطوف بعروضها عليهم، وهو أسلوب يعتمدعلى القول باعتباره العنصر الأساسى فى العرض، فالتجريب الذى تسعى الفرق الجزائرية إلى ممارسته يستهدف إرهاف فاعلية «القول» باعتباره العنصر الأساسى فى العرض، وتقليص الاهتمام بعناصر الفرجة المسرحية الأخرى من مناظر وديكورات ومؤثرات صوتية أو بصرية، وكان من النتائج الطبيعية لإفراغ الخشبة من حول الممثل أن زادت أهمية الممثل فى العرض وزاد الاعتماد على حضوره، وكان من نتيجة هذه التجربة بلورة مسرحية (الأجراد) عام ١٩٨٥ و(اللثام) عام ١٩٨٨

وتعتبر (الأجراد) من أكثر المسرحيات تمثيلا لإبداع هذه الفرقة ولمفهوم عبد القادر علّولة المسرحى؛ حيث تستخدم أسلوب الراوى الشعبى أو الحكواتى الذى يعتمد على الغناء وقوة الصوت المؤدى والمصحوب بآلات موسيقية بسيطة إلى أقصى حد ويحكى الراوى القصة مغناة أولا ثم تنبثق من قلب الحكاية أشكال من الحركة المسرحية التى تتوخى تجسيد المحكى، وتتجنب إلى حد كبير الوقوع فى فخاخ الإيهام، فما تقدمه المسرحية أقرب إلى التمسرح منه إلى الإيهام، ومن هنا يطرح هذا الأسلوب المسرحى منهجه الجديد فى خلق مسافة التفكير الضرورية بين مايعرض على الخشبة والمشاهد، وبهذا الأسلوب الجديد قدمت (الأجراد) حكايتها أو بالأحرى حكاياتها المتتابعة الثلاث التى لا ترابط بينها، وإنما تخلق من خلال تتابعها وتجاورها صورة للأجواد من أبناء الشعب الطيبين والمقهورين معا.

ومن الصيغ المسرحية البارزة فى المسرح الجزائرى مسرح الممثل الواحد، وأبرز فنانيه الممثل الجزائرى البارع محمد فلاق الذى قدم عددا من العروض المهمة مثل (مغامرات تشوب)، و(كوكتيل خوروتوف) الذى أثار موجة من الغضب والاحتجاج

لجراته المتناهية فى تناول الكثير من الموضوعات والقضايا الحساسة التى كانت تحتمى فى الماضى بسياج من التحريم، إلا أن هذه الجراة نفسها على النظام السياسى فى الجزائر هى التى جذبت له اهتمام الجماهير وحتى تأييد بعض أجنحة النظام السياسى ذاته، وتستمد هذه المسرحية اسمها من كوكتيل مولوتوف الشهير مع استبدال كلمة مولوتوف بكلمة مشتقة من كلمة خوروتو العامية الجزائرية التى تعنى العرب، ويتكون هذا الكوكتيل العربى من ثمانية اسكتشات عن الانتخابات والقضايا الاجتماعية والتجليات الجزائرية لغياب الحرية والاستبداد وحتى عن الحب وأخطار مرض الإيدز والعلاقات الجنسية وصعود الإسلاميين، وبناء على هذا العرض أصدر الإسلاميون بيانا بأنهم سيشنقون محمد فلاق فى ميدان عام إذا ما وصلوا إلى السلطة، أما مسرحيته (لابأس) فإنها قدمت فى أحد الاسكتشات حكاية طريفة عن الرئيس الجزائرى الشاذلى بن جديد إبان سلطته فى محاولة لكسر طوق التحريم السياسى المفروض على تناول رئيس الدولة بطريقة مرحة، وكان لكسر هذا «التابو» وقعه الكبير على المشاهد وعلى المجتمع الجزائرى ككل.

وأحدث أعماله هى (وابور استراليا) الذى ينطلق من واقعة حقيقية جرت فى الجزائر عام ١٩٨٨، حيث انتشرت شائعة مفادها أن باخرة كبيرة قادمة إلى ميناء الجزائر لتنقل الشباب الجزائرى الراغب بالهجرة إلى استراليا.

فاندفع آلاف منهم إلى السفارة الأسترالية طالبين تأشيرة بالهجرة إلى أستراليا، هذه الحادثة هى التى استثارت محمد فلاق للبحث عن سر هذه الرغبة العارمة للخروج من الوطن، وللتعرف على الروافد التى يتسرب منها هذا النزوع الحاد للتخلى عن اغلى مايعتز به الإنسان، وهو الوطن، كيف يتخلق المناخ الطارد الذى يدفع المواطن إلى الهجرة؟ وماهى الدوافع التى حدت بآلاف الشباب إلى التجمهر خارج السفارة الأسترالية لاستجداء تأشيرة بالدخول إلى تلك الجنة المتوهمة... الجنة المصاغة من أحلام الخلاص، والتى تقدم فى الواقع صورة بالسلب لما فى الواقع الجزائرى، بل الواقع العربى برمته، من تناقص وقصور.

وتوشك الممثلة سونيا أن تكون المعادل الأنثوى لمحمد فلاق؛ حيث قدمت فى مسرحية (فاطمة) وهى من عروض الممثلة الواحدة صورة للمرأة المسحوقة اجتماعيا، إذ يتناول العرض هموم وحياة فاطمة الفقيرة التى تعمل «مساحة» أى غسالة تنظف الملابس والسلالم والأرضيات وهى مهنة تأخذها من المصالح الحكومية ومايدور فيها إلى البيوت وماتنطوى عليه جدرانها من تناقضات وأسرار، وقد اختارت فاطمة أن تحكى لنا قصة حياتها فى يوم الاستقلال الذى يزور فيه الناس شهداءهم، بينما تكتفى فاطمة بزيارة مستودع ذكرياتها التى تتجسد عبرها ملامح واقع اجتماعى يغص بالفساد والرشوة والقهر السياسى وفقدان الحرية وينعدم فيه إحساس المواطن بكرامته وشخصيته الوطنية بصورة ينداح فيها السردى فى الدرامى ويتم فيها توظيف العناصر الملهاوية من سخرية ومفارقات ليتأكد عبر هذا كله انشغال المسرح الجزائرى بالهموم الاجتماعية والسياسية وتقديمها على ماعداها من هموم وهواجس، بما فى ذلك هاجس التجريب والمغامرة المسرحية ذاته.

إذا انتقلنا بعد ذلك إلى المغرب سنجد أن أهم مسارحه كان مسرح الطيب الصديقى الذى سعى إلى المزاوجة بين أشكال الفرجة الشعبية وبين النصوص التراثية فى أعماله المتتابعة من (المقامات) إلى (ديوان سيدى محمد المجذوب) إلى (التربيع والتدوير) إلى (الشامات السبع). لكن الاهتمام بمسرحه انحسر بشكل جذرى منذ توجه مع قلة قليلة من المثقفين المغاربة بزيارة إسرائيل برغم مقاطعة المثقفين لها، ومسرح عبد الكريم برشيد الذى يسعى إلى بلورة اتجاه مسرحى يدعوه بالمسرح الاحتفالى، وفرقة «مسرح اليوم» لعبد الواحد عوزى؛ وهى كلها تجارب مسرحية تعى أهمية تجذر التراث المسرحى الشعبى فى الثقافة الشفهية المغربية، وهذا هو سر انشغالها بمفهوم «الاستنبات» الذى يختلف كثيرا عن مفهوم الاقتباس التقليدى لأن «الاستنبات» يوفر للعمل الجديد فرادته واستقلاليته دون أن تنبت صلته بالمصدر الذى انطلق منه، بصورة يتحول معها إلى حوار جدلى بين إمكانيات الأجناس الأدبية وتداخلها وتمايزها معا. وتحقيق ذلك فى نوع من الفرجة التى تروم العودة بالمشاهد إلى طفولته إبداعية من خلال استغلال مرجعيات متعددة من الظاهرة الاحتفالية إلى توظيف العناصر التراثية إلى التحليق فى فضاءات الخيال والتوهيم وغير ذلك من العناصر.

ومن أهم الممارسات المسرحية الشعبية ومسرحية معروفة فى منطقة بنى غياته بالمغرب باسم «سونا» وهى ظاهرة مسرحية شعبية مركبة تعتمد على بنية اللعب داخل اللعب، أو على قالب الحكاية التى تتفتق عن العديد من الحكايات كما فى بنية (ألف ليلة وليلة) وتنطوى على كل الميراث والمخزون الاحتفالى الجمعى، وتقام هذه الظاهرة صبيحة عيد الأضحى وتستمر لمدة ثلاثة أيام وتشارك القرية كلها فى اللعب، وفى بعض البوادى يستمر العرض لمدة أسبوع وأهم شخصيات اللعبة هى «سونا» زوجة الشيخ الأكبر الجميلة ومعشوقة الشيخ الأصغر وأسيرة اليهودى الذى يخطفها ويشترك فى اللعبة شخصيات عديدة من الوالى إلى العبيد والنساء والأطفال، وتستمر أحداثها فى محاولة لتخليص «سونا» من براثن اليهودى والامتثال لمطالبه أو مراوغته وخداعه على محور أول، وإشباع علاقة الحب بينها وبين الشيخ الأصغر الذى يناسبها عمرا على المحور الثانى وتستخدم فيها كل تقنيات المسرح الشعبى وأساليب التجسيد الدرامى من المأساة وحتى الهزل والملهاة بصورة تكشف عن نبع ثرى تنهل منه تجارب الفرجة المغربية الجديدة فى سعيها لتأسيس مرجعيات جديدة تعود بالمسرح إلى جذوره الشعبية الحقة وتطرح من خلال هذه العودة أسئلة المسرح الجوهرية من جديد ووفق مواضعات حساسية مسرحية جديدة .

عزمى عبد الوهاب

مخرج مصرى يحاكم شكسبير فى إيطاليا

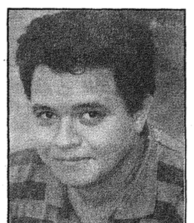
عندما تتجول فى شوارع روما ستفاجأ بأنك تحتفظ بالقاهرة فى قلبك، هنا تفتقد «ميدان رمسيس» بصخبه الذى لاينقطع طوال أربع وعشرين ساعة، إذ تلقى بضعة أفراد فى منتصف ليل روما، المدينة شبه غارقة فى سبات عميق، ستعرف السر وأنت تطالع هذه الوجوه المطمئنة، وهى فى طريقها إلى العمل فى الساعة صباحاً، وإذا كنت مدخناً مثلى، ونفدت سجائرك، فستقع فى مأزق حين تدخل أحد المحال التجارية بعد التاسعة مساءً لتشترى سجائر، إنه الانضباط الذى يجعلهم يمتنعون عن البيع بعد المواعيد المحددة للإغلاق.

ربما تنسى مصر لأيام هنا، لكنها تصر على أن تلاحقك، وتوقفك فى أكثر من ميدان، وتحت قاعدة مسلة شاهقة، تتحسس نقوشها الهيروغليفية بحنين وحزن غامض، وفى متحف «عصر النهضة» ب «فلورنسا القديمة»» ستنحنى متأملاً جسد إحدى المومياوات فى خشوع يليق بهذا الجسد الصغير الراقد فى تابوت أنيق، أنت فى حاجة إلى أيام وأيام لتحتسى على مهل كل مافى غرف هذا المتحف من لوحات أبدعها فنانو عصر النهضة العظام أمثال **ليوناردو دافنشى ومايكل انجلو ورفاييل** وغيرهم من الفنانين.

الأكاديمية المصرية للفنون بروما كانت البوصلة الهادية لخطواتنا التائهة، وهى تطل على متحف الفن الحديث من ربوة تحيطها حديقة بديعة الألوان، وهى واحدة ضمن ثمانى عشرة أكاديمية عالمية للفنون فى إيطاليا، وعلى مبعدة بضعة أمتار منها ستتوقف لحظات أمام تمثال لأمير الشعراء **احمد شوقى**، لتقرأ فوق قاعدته:

«قِفْ بروما وشاهد الأمر واشهدْ

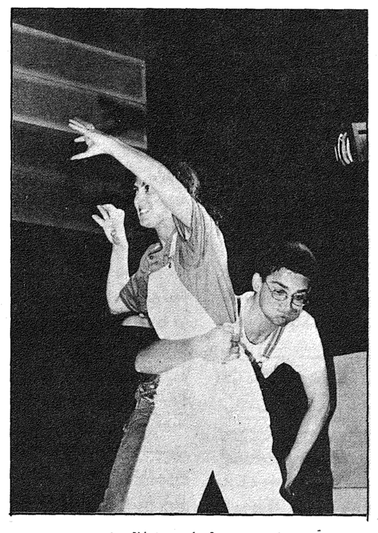
أن للملك مالكاً سبحانه»



خالد جلال مخرج العرض

الإيطاليون شعب محب للحياة والحرية، أينما وليت وجهك ستلسعك الأحضان والقبلات المحمومة فى الشوارع وفى الميادين وفى محطات المترو، لكن الشرطى سيستوقفك فى بهو كنيسة الفاتيكان لتخلع القبعة عن رأسك قبل أن تستفيق من متابعة امرأة تمسح دموع اعترافها بالخطيئة أمام أحد القساوسة.

وفى متحف الفاتيكان ستظل رافعاً رأسك إلى أعلى طوال الساعة تستحضر مايكل انجلو الراقد على ظهره لمدة ثلاث سنوات، ربما تمسح عن جبهته العرق، أو تتناول فرشاته التى فرغت للتو من قصة خلق الإنسان الأول حتى الطوفان.



مشهد من مسرحية «حلم منتصف ليلة صيف»

فى كل مكان ستحيطك الجدران بأطفال يرفرفون بأجنحتهم الملائكية، وشهداء مصلوبين، وهالات نورانية حول رءوسهم، ستتعطش إلى جملة واحدة مكتوبة بالعربية كلافتة إرشادية للسياح، كل اللغات

حاضرة، وحدها لوحة يتيمة فى مدخل سلم قبة الفاتيكان تحذرك من أن هناك ثلاثمائة وثلاثاً وثلاثين درجة سلم بعد النزول من المصعد، إذا كنت قادراً على اجتيازها فإنه بإمكانك أن ترى روما كلها من مكانك أعلى قبة الفاتيكان عاصمة المسيحيين الروحية، وأصغر دولة فى العالم.

الحضارة الغربية حضارة مادة لاروح، هكذا قال لنا الكاذبون! كيف؟ والبيوت تستحم فى الشمس أو الثلج، الجبال غابات كثيفة الخضرة، هذا المكان العبقرى لابد أن يمنح أهله روحاً فذة، فعندما تعبر الشارع ستتوقف السيارات حتى تصل إلى الجانب الآخر دون فزع (سقط واحد منا فى الشارع إعياءً، التف الإيطاليون حولنا للمساعدة - لا للفرجة - ضابط الشرطة قبل أن يسأل عن هوياتنا، طلب منا أن نذهب به إلى المستشفى للاطمئنان).

فى «فينسيا» تلك المدينة العائمة، تتخلى عن حذرك وأنت تمشى، فوسيلة المواصلات بالمدينة هى القوارب الصغيرة، ولابد أن تسأل عن «جندول» الشاعر على محمود طه و «جسر التنهدات» آخر مكان كان يرى المدينة من فوقه المحكومون بالإعدام، وفى ميدان «سان مارك» تتخلّق إلفة سريعة بينك وبين الحمام الذى لا يشبه حمامةً فزّعتها دقات أجراس ساعة الجامعة فى ديوان الشاعر أمل دنقل.

روما متحف مفتوح، فى كل مكان سترى متحفاً، وهذا هو المسرح الرومانى تحتل واجهته المقصورة الملكية، وأسفل القدمين غيابة الجب الذى كان يصارع فيه العبيدُ الوحوش حتى الموت، أى متعة كان يراها أولئك البلهاء الملكيون فى فُرجة كهذه؟! المكان متجهم وكأنه يحمل وحشة صرخات دامية عبر قرون من التاريخ، فى مكان كهذا باليونان كان الهدف الأول من الفُرجة هو الوصول بالإنسان إلى مرحلة يتطهر فيها من غرائزه.

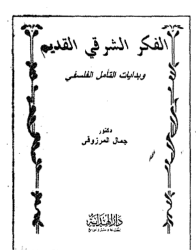
فى إحدى الأمسيات قدم المخرج الشاب خالد جلال عرضاً بالإيطالية على مسرح «الأنفتيريون» بروما عن نص شكسبير «حلم منتصف ليلة صيف»، وقد بدأ الإعداد لهذا العرض من خلال عمل ورشة مسرحية بالأكاديمية، كان الأمر مقتصراً فى البداية على تدريبات إعداد الممثل، ثم الاتفاق على اختيار نص كلاسيكى لتقديمه بشكل عصرى مع ضرورة عدم المساس بجوهره أو محتواه الإنسانى، واستقر الرأى بين الجميع على تقديم عمل شكسبير هذا، وفى كلمة وجهها المخرج خالد جلال للجمهور قال فيها «اجتمعنا لعمل أول بروفة.. كانت مملة.. مملة لدرجة أننا جميعاً استسلمنا للنوم، وبين ضحكات الحلم ودموع الواقع قادنا شكسبير للبحث عن الحقيقة.. ربما نعثر عليها.. لذا رجاءً.. لاتوقظونا».

وبين الاستسلام للحلم فى النوم، والصحو فى نهاية العرض تدور أحداث المسرحية من خلال فريق جوّال يقدم أعمال شكسبير بشكل سىء، وفى لحظة يظهر فيها طيف شكسبير متهماً إياهم بإفساد التراث العالمى، ومن ثَمَّ إفساد الذوق العام، والنزول به إلى مستوى منحدر من الوعى، وفى المقابل يتهمه الفريق الجوّال بالسوداوية، فكل

أعماله تنتهى نهاية مأساوية فاجعة، فأبطال نصوصه مثل «أوفيليا» و «هاملت» و «عطيل» و «ديدمونة» تنتهى حياتهم بين الانتحار أو القتل، وجمهور المسرح فى حاجة إلى الضحك لا إلى الكآبة، فيصرخ شكسبير إذا كنتم تطلبون مسرحيات كوميدية فأنتم مخطئون لأن عالمكم ممتلئ بالمآسى، ومن الأولى أن تواجهوها، لا أن تديروا ظهوركم لها ومع ذلك يقص عليهم رواية كوميدية، ويصحبهم لحلم منتصف ليلة صيف وبين مشاهد النص الأصلى يتدخل شكسبير معلنا اندهاشه، لإصرارهم على تقديم عمل كوميدى فى ظل هذه الحروب والكوارث والمجاعات التى يضج بها العالم. النص الأصلى مكون من خمسة فصول، قام المخرج خالد جلال باختزاله فى فصلين لمدة ساعتين، فهو يرى أن شكسبير كشاعر كبير كانت أعماله تتسم بوجود عدد كبير من المونولوجات الطويلة، وفى الوقت الحالى سيكون الممثل مملاً إذا ظل وقتاً طويلا يتحدث بمفرده على خشبة المسرح. لقد استدعى المخرج موسيقى بعض الأغنيات الحديثة والإيقاعات الأفريقية وموسيقى «جيمس بوند» والفيلم العالمى "Jove Story" وهذه الأخيرة كان لها وَقْعٌ خاص فى ذاكرة المتفرج، فهى مرتبطة فى ذهنه بفكرة رومانسية، وعندما تأتى كخلفية فى مشهد رومانسى داخل العرض فإنها تثير الضحك أكثر مما لو استخدم المخرج موسيقى خاصة بالعرض، كما أن خالد جلال كان مقتصداً فى استخدام الديكورات المبسطة التى تعكس أجواء سيريالية، وفى أغلب الأوقات كان يشتغل على المساحات البيضاء من خلال ستارة توهم بالحلم، وكأنك فى مكان غير واقعى، فالعرض يدور فى إطار حلمى بالأساس خالد جلال لا يسجن نفسه فى قالب فنى معين أو مدرسة مسرحية محددة، وقد بدأ ذلك فى إخراجه لأعمال لـ **يونسكو وتوفيق الحكيم ودورنمات** وغيرهم فى جملة أعمال وصلت إلى خمسة وعشرين عرضاً، وشارك فى كل دورات مهرجان المسرح التجريبى، مُمثلاً مصر فى مهرجان «أفينيون» بفرنسا عن مسرحية موريس ديكوبران «كرنفال الأشباح». وقد تكون فريق العرض الذى قدمه بروما مؤخراً من مجموعة من الهواة الإيطاليين، من بينهم طبيبة ومحام ومهندس معمارى، وهم فى الأصل أعضاءٌ فى فريق مسرحى اسمه «اللوتس» حضر معهم خالد جلال بروفات عمل مسرحى شارك فى إخراجه مع مخرج إيطالى.







● ت.س. إليوت: قصائد

ترجمة جديدة لقصائد الشاعر المشهور ت. س. إليوت فى الفترة الواقعة بين ١٩٠٩ ـ ١٩٦٢، يقدمها ناقد معروف بامتلاكه لناصية اللغتين العربية والإنجليزية ، هو الدكتور ماهر شفيق فريد أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة؛ وعلى كثرة ما لدينا من ترجمات سابقة لأهم قصائد إليوت ومسرحياته الشعرية، فإن هذه الترجمة الجديدة تستمد قيمتها من خبرة المترجم بالأدب الإنجليزى ومن سعة اطلاعه على عيون الأدب الغربى عامة، هذا فضلا عن الهوامش التى اغنى بها المترجم كتابه، والمقدمة التى كشف فيها عن محاولاته الكثيرة لترجمة إليوت إلى العامية أحيانًا، وإلى الشعر الموزون أحيانًا أخرى، فإذا اضفنا إلى هذا كله، المقدمة التى كان قد كتبها لهذا العمل الشاعر الكبير الراحل صلاح عبدالصبور، سنقف على مدى أهمية هذا الكتاب، الذى صدر عن دار المستقبل بالإسكندرية ومكتبة المعارف ببيروت فى حوالى ٣٥٠ صفحة من القطع الكبير.

● ميتافيزيقا اللغة

حين أصدر الدكتور لطفى عبدالبديع كتابه الرائد (التركيب اللغوى للأدب) فى أواخر الخمسينيات؛ فإنه فتح بهذا الكتاب آفاقًا جديدة أمام النقاد ووجه انظارهم إلى ما يجرى على الساحة العالمية على أيدى اللغويين وعلماء الأدب من انصار الحداثة والمبشرين بما بعدها. وتواصلت أعمال الدكتور لطفى بعد ذلك، تأليفًا وترجمةً وتحقيقًا، وقد كان آخرها هذا الكتاب (ميتافيزيقا اللغة)، الذى يضم خمسة وعشرين مقالا فى النقد بمفهومه الشامل الذى تذوب فيه الحدود بين ما هو شعرى وما هو فلسفى، ما دام يجمعها معا الوجود اللغوى، بالمعنى



العميق لهذا المصطلح. وتظل مقالات الكتاب جميعًا مخلصة لهذا الفهم مهما تنوعت مجالاتها، فمن (الاسم والمسمى) إلى (الرمزية فى الأدب والنقد) إلى (جحيم الشعر) إلى (مفهوم الحداثة).. إلخ. صدر الكتاب فى ٣٨٠ صفحة من القطع الكبير عن سلسلة (دراسات أدبية) التى تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الفكر الشرقى القديم

كتاب جديد للدكتور جمال مرزوقى أستاذ الفلسفة المساعد بكلية الآداب جامعة عين شمس؛ ويدور الكتاب حول قضية أساسية هى أصالة الفكر الشرقى القديم وأحقيته بأن يحتل منزلته باعتباره فجرًا للفلسفة وتمهيدًا ضروريًا لنضج الفكر الفلسفى كما ظهر عند اليونان، ولكى يثبت جمال المرزوقى أصالة الفكر الشرقى، حاول أن يناقش حجج المفكرين المتعصبين الذين ينكرون على هذا الفكر أصالته، كما أنه لجأ إلى تحليل النصوص التى وصلتنا من مصر وبابل قبل أن تبدأ الفلسفة فى اليونان بقرون، لكى يكشف عما فى هذه النصوص من رؤى فلسفية عميقة، كان لها دورها الرائد فى توجيه الفكر البشرى، صدر الكتاب عن دار الهداية فى ٤٠٠ صفحة من القطع الكبير.

● أعشاب صالحة للمضغ

ديوان جديد لواحد من أبرز شعراء السبعينيات فى مصر، هو الشاعر محمد سليمان، وفى هذا الديوان يواصل الشاعر تأكيد مكتسباته التى بناها فى دواوينه الأربعة السابقة من خلال معجم شعرى متميز ينحاز إلى اليومى والمألوف، وينفر من الجزالة المدعاة، وأيضًا من خلال رؤية تنسج عالمها من التفاصيل الصغيرة فى الحياة اليومية. ينقسم الديوان إلى ثلاثة أعمال شعرية كبيرة، هى (مجازات - زوارق عائلية - هكذا.. فى المقهى). وقد صدر الديوان عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٣٠ صفحة من القطع المتوسط.



● مطارح حط الطير

هذا هو عنوان الرواية الأولى للأديب الشاب ناصر الحلوانى، الذى أصدر من قبل مجموعة قصصية لفتت إليه الأنظار بما انطوت عليه من رؤية حداثية للغة وللكتابة الأدبية عامة، وفى هذه الرواية يستفيد **ناصر الحلوانى** من خبرته السابقة ليقدم نصًا تتضافر فيه البنية السردية بالبنية الشعرية للغة، على الطريقة التى بدأ بها **ناصر** مجموعته القصصية الأولى، صدر الكتاب ضمن سلسلة (كتابات جديدة) التى تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٠٠ صفحة من القطع المتوسط.

الشعر

يتوجه إلينا أصدقاء كثيرون بالعتاب شهرا بعد شهر لأننا لم ننشر قصائدهم ضمن (ديوان الأصدقاء)، ولو أننا أوردنا أسماءهم لضاق بها المقام ولما تبقت مساحة ننشر فيها ما اخترناه من قصائد متميزة؛ وما نود أن نرد به على أصدقائنا الأعزاء العاتبين منهم والغاضبين، هو أن ما نختاره فى الديوان كل شهر يصلح مثالا للمستوى الذى نطلب منهم أن يصلوا إليه، ريثما يستطيع من يخلص للشعر منهم أن ينطلق إلى مستويات أبعد على طريق الإبداع الشعرى الطويل، ففى هذا العدد من ديوان الأصدقاء مثلا، قصيدة لشاعر استقر وأصبح فى غنى عن النصائح الجارية المعتادة، هو الصديق عبد الرحيم الماسخ، وقصيدة أخرى لشاعر ينطلق فى تجاربه من القصائد العمودية المحدودة الأفق التى نشرنا له نماذج منها فى العام الماضى إلى قصائد جديدة حية متوهجة بحرارة التجربة ومسكونة بوهج الإيقاع وذلك هو الصديق خالد مهران ، أما الصديق فارس عبدالشافى فلعله ينشر للمرة الأولى فى هذا المكان ، وقصائده الفصيحة تستحق التشجيع أما الشاعر أحمد دياب ، فيكتب نثرا نترك الحكم عليه للقراء ، وإن كنا من جانبنا لانرى فيه طاقة شعرية ولانحب لأصدقائنا أن يكتبوا على هذا النمط .

•

ديوان الأصدقاء

مُصارحة

عبد الرحيم الماسخ ـ القاهرة

لاتَعِدْنى.. فيا زَمَنى
أرهقتنى الوعودُ العقيمةُ
والرِّيحُ تقطِفُ قلبىَ غصنًا فغصنا
فَيَغْلى دَمُ الصَّبواتِ علَى لهبِ الشَّجنِ!
لاتَعِدْنى بما قد وَعَدتَ ومالم تَعِدْ
فجِنانُ الحَنانِ تُحاصرها غُرْبةُ الروحِ
والوَقْتُ نافذَةُ الليلِ تعْتَصرُ الألقَ المُرْتعِدْ!
كَمْ أطعْتُ الوعودُ فارهَقَتْ نفسى صعودا
فجاءَ السُّقوطِ المُضرَّجُ بِى
يتلمس صبحا جديدًا يبثُّ الحقيْقة فى غيْهبى!
لى طريقى إلى مُطلقاتِ الأمانْى
ولِى أنْ أسير ولى أنْ اقفْ
فلماذا تحاصرنى يازمانى بتهويمك المُرتجفْ؟

نـــون

خالد على مهران
الغنايم - اسيوط

نون، وحق العيون التى لاتخونْ.
وحق الكلام الذى فى فؤادى وحق السكون
وبحق الحروف التى تدعيها
فتشتعل فى الكون سحرًا وعشقًا
وتفتح بوابة للجنون
وحق التى بدأها فى انتهائى
وأسكنتها طوع أمرى دمائى
وبالنور من نورها يهتدونْ
ومن وحيها يستقون الحكايا
وفى وجهها تستحم المرايا
ومن أجلها يستطاب المنونْ
احبك جدًا.
وإنى لأعلم كم يّدعون
اناس كـثـيـر يقـولون قـولى
يهـيـمـون عـشـقًـا ولايهـدأونْ
ويلقـون بالورد فى كل صـوب
ويلقـون بالبـوح فى كل حـيْن
ولـكّن انـا لـسـت مـنـهـم لأنـى
انا لسُت بدعًـا من العـاشـقـيْن
احبك جدًا.
الوذ بخوفى عن البوح حينًا
وبالشعر حينًا
وبالصمت دومًا لأنى سجيْن
وراء الحدود التى تحتوينى
وتعلن عن حقها فى امتلاكى.
فيا للجنونْ
إذا ماعشقتك رغم الحدود
ورغم المسافات.. رغم الحكايا التى ينسجوْن
فإما تْرين من الناس لومًا
فقولى نذرتك للحب ُحبًا
وهّزى إليك بقلبى
ُيساقط عليك الفؤاد بما تشتهين
من الظّل حينًا من الدفء حينًا
ُيساقط عليك الفؤاد بما تشتهين
من الظّل حينًا من الدفء حينًا
وحينًا زهورًا من الياسمين
وهات يديك هنا واتركينى.
دعينى أفتش فى راحتيك
عن العطر هذا الذى ابتغيه
وعن سندس فيهما اشتهيه
خذينى.. سأبحر فى ناظريك
أنا السندباد الذى تنشدين
يمضى شراعى إلى حيث لا شىء نخشاه يومًا.
إلى حيث لا تلتقينا عيونْ

قصائد قصيرة

فارس عبد الشافى عطية
شبراخيت ـ الجيزة

(١)

النجوم التى افلتت من مداراتها
لم تعد نائمة
فاسمحى للغلامِ..... ينامُ
على رئةِ الوقت
يسبح بين المجّرات
يقرأُ مايتيسر من سورة الليلِ
والنجمةِ الفالتهْ

(٢)

فى الصباح الجميلْ
كانت البنْت ترفض
أن تحتسى شايها
والضبابُ يبعثر فوق شفاه السماء
قهوَة مستحيلهْ!!

(٣)

: قبلة واحدة
بعدها انتمى للسماءْ
قالها
وانتمى للقصيدة!!

●

احتضار

عبد الرحمن محمد أحمد
نجع حمادى

سنمضى وحيدين أو مبهمين
جهنم تحت وسائدنا تشهق
وصوت المعرى يدق النواقيس
لاترجعوا
مدينتنا تحترق
وخلف النوافذ
نيرون يسخر من كل شىء
سئمنا من الركض خلف الفراغ
لذلك نمضى إلى وجهة
من رحيق الرؤى
بعيدا عن الزيف
والخوف والإنكسار
وفى كوكب الروح شرْخ
وفى كل
وجه
سؤالْ

من قصيدة : عودة

أحمد دياب سيد
الوادى الجديد

أحزن جدا
حين يتسلقنى
الفرح
ولقد أبكى كى
أتأكد أننى دخلت
حالة الاكتئاب القصوى
ماجدوى هذه
الرسائل
فيما قالته لى
يكفى لمه رزمة ورق كبيرة
وماتركته على سجادتى
لايشفع فيه اى مزيل
حين رسمت خطا فاصلا
بينى وبينها...
وكلمتنى كثيرا
عن الانفصال المؤقت
فلم أكترث بالضرورة
ولم اقدم أى حلول
تعالى ثانية إن تعبتِ
وإن سحرتك شمس الموانئ البعيدة
استقلى أى باص
يرجعك إلى
ظلال النخيل
إلى الساقية

●

القصة

هذه مجموعة جديدة من القصص التى اخترناها لهذا العدد.

ولابد أن البعض منكم يتساءل ـ كما تساءل الصديق إيهاب رضوان ـ إلى متى سنظل ننشر فى باب الأصدقاء؟ ألم يحن الوقت لترى قصصنا النور فى متن إبداع؟

فقد أجبنا على هذا السؤال من قبل، ولكن لأن الأصدقاء ينسون أو يتناسون فها نحن نعيد الإجابة مرة ثانية، إن القصص التى تنشر فى المتن أو فى باب الأصدقاء ـ وهذا ينطبق على الشعر أيضا ـ فإن القارئ سينتبه إليها إذا كانت جيدة بالطبع.

وأظن أننا المجلة الوحيدة التى تعطى مكافآت ـ حتى لو كانت رمزية ـ للشباب الذين يكتبون وتنشر ونعتقد أن بعض الشباب الذين نشرنا لهم فى هذا الباب أصبحوا معروفين ومنهم إيهاب رضوان سعد ومنى سعيد وسميح العوضى ووفاء رضوان.ومنصورة عز الدين ومصطفى عوض وماهر منير كامل.. وغيرهم ولابد أن يأتى اليوم الذى تبرز فيه أسماؤهم ـ بعد اكتمال أدواتهم الفنية ـ بشكل أفضل ونحن فى انتظار هذا اليوم.

عمت مساء أيها الجميل

ماهر منير كامل
المنصورة

فزع بيتنا .. كلام لا ينتهى عن المستقبل المظلم .. ما العمل؟! .. قالتها أمى المرعوبة من فكرة الغد المرتقب.. جاء رجال الوقار للحى .. دق عمالهم طلمبة ضخمة .. لم ننتظر.. هجمنا بأوعيتنا .. أكوابنا الفارغة .. لم يحصل أحد منا على نقطة .. حضر رجال الحزم ونظمونا .. الماء بطعم السكر .. الشهد .. الحياة .. الجنة .. نيل بلا ماء .. كيف يا بنت العظيم ..

رحلت وحدودى حذاء عاجز ورأس مشتعلة .. جاف .. نتن الرائحة .. كئيب مرير .. باعث للبكاء والحسرة .. من أخذك؟! .. اسرعت إلى حكيم النهر الساكن فى كوخه القديم .. ما السر؟! .. فتش .. بعدها راح يربت فوق خزانة .. يحذره: إياك من النفاد قبل نهايتى..

كالمنوم سرت بمحاذاة المجرى الخاوى .. تذكرت القرص الراغب دومًا فى الانتحار، والمدهش أننى كنت أجده فى اليوم التالى كما هو.. عفى .. متوهج .. يشرق من نفس مكانه، فأسخر من سذاجتى .. إنه فقط يستحم.

من مجموعة حليقى الرءوس دنوت .. رجال عراة تمامًا .. نحاف .. طوال .. وجوههم متشابهه إلى درجة كبيرة .. تساءلت «كيف لأم واحدة إنجاب كل هذا العدد دفعة واحدة»؟.. ألقيت السلام .. ردوا بأفضل منه .. عن سر جفاف النهر استفسرت .. صمتوا .. كررت السؤال راجيًا .. أجاب كبيرهم بتحفظ : لقد كفروا بالخير.. فسرقوا بعضهم، بعد ذلك لم يجدوا سوى النهر فسرقوه، ومن ثمنه امتلكوا العمائر والعربات والمتع.. سألته أين هو الآن؟! بهدوء تابع رده: ربما يستعد الجيش لكشف اللغز.. أما نحن فكما ترى ننتظر الموت بنفس راضية .. فهل تنتظره معنا؟.. تركتهم لأبحث عن السر..

يضرب كفًا بكف .. يشكو من عطشه وجوعه، قلت له: كيف وأنت الفلاح الراعى الصياد .. قال بتأثر بالغ : كنت.. أما الآن فلا فائدة منى غير الحفر، فربما أجد شيئًا افضل منى .. واصلت السير . نفسى مضطربة .. عتمة ما بعدها عتمة .. تعثرت فى لحم ساكن .. سألته عن سبب نومه فى العراء ؟ رد بأنه لم يستطع السفر إلى بيته لأن القطارات وكل وسائل المواصلات تعطلت .. تركته وزاولت المشى.. سمعت هسيسًا خفيفًا .. خفت . ارتفع الصوت الحاد يئن.. ألهبت الخطى .. وجدتها تشع نورًا فضيًا .. من وضعك فى تلك الحفرة؟! اهتز جسدها العارى فبان ذيلها الفضى .. ما حكايتك؟! سحت دموعها كلامًا «آه من زمانكم تموت فيه عرائس الحكايات دون أن تكمل حكاياتها للأطفال» لم أحتمل.. جريت ..

طلع الفجر .. الجوع يأكل معدتى بضراوة .. العطش يجفف حواسى .. على البعد رأيت شجيرات زاهية .. فرحت .. همست بقطف بعض الأوراق لأبلل ريقى .. بجناحيه العريضين خفق بشدة .. تزلزل كيانى .. سحب جسمه الأسطوانى المغطى بالحراشيف المموهة بألوان الطيف .. ثعبان ضخم جدًا ..احتميت خلف صخرة .. خاطبته بأعلى عقيرتى: من أنت؟! .. استعرض قدراته ..

بخ نارا وكبريتًا من فمه .. اختفت كل الشجيرات ظهر مكانها جدول ممتلئ بالدم طاف فوق سطحه «جثث رجال .. نساء .. فتيات .. فتيان .. أطفال .. مخنوقون بالحبال والأسلاك ومطعونون بالسكاكين والخناجر .. جثث لحيوانات نافقة .. فوارغ زجاجات خمر وبيرة .. سرنجات مستعملة. ملاءات ملوثة .. لبن متخثر .. سحالى وتماسيح مسعورة .. مع الرؤية أحسست بروحى تنسلخ منى .. تسمرت .. أما هو فقد حرك جناحيه لينقض .. فتشهدت .. فاستجابت رجلى للجرى..

الوقت ظهرًا .. اقتربت من قرية صغير على ضفافه الخاوية .. ولجت .. استقبلنى شيخ بلحية طاهرة .. سألته عن السر؟! .. ابتسم ووصلنى إلى زميله .. شيخ بلحية أكثر طهرًا .. سألته عن السر وصلنى بدوره إلى الساحة الكبيرة .. جمع كبير .. يصدرون صوتا واحدا خافتا مترنما .. أنصت من المحتمل أن تكون صلاة .. أمرنى أحدهما بالتطهر .. استغربت كيف وأنا لا أجد ما أشربه .. أشار الآخر ناحية صنبور مفتوح يتدفق منه الماء بغزارة .. تعجبت .. أدرك الشيخان فقالا فى نفس واحد : جرب .. معقول!! ماء بلا ثقل .. اندهشت أكثر حينما ارتويت وشعرت براحة وسكينة تدخلنى .. هل هو إكسير الحياة؟! تطهرت وشاركتهم صلاتهم .. اندمجت فى سجودهم .. ركوعهم .. لجاجمتهم .. مع الوقت الذى لم أعد أعرفه وجدتنا نصرخ بتضرع متزايد .. فجأة .. انشقت الأرض من تحتنا .. اندفعت المياه .. لم تنقطع صلاتنا .. المياه تحيطنا .. بنفس الهمة نصلى .. المياه تكفى لنهر .. لنهرين .. لأكثر .. القرية غطست تمامًا .. كل واحد منا وجد نفسه داخل قارب .. القوارب تندفع بجبروت التيار .. فيضان .. المياه تتشعب .. القوارب تفترق لوحنا لبعضنا البعض مودعين .. قاربى يعرف طريقه .. نفس الطريق . نفس الوجوه التى مررت بها لكن بسرعة مذهلة .. كأنى داخل مركبة فضائية متطورة جدًا، من شدة سرعتها. انغلقت عينى وحينما فتحتها ألفيتنى أجلس على أحد مقاعدك الحجرية أتاملك بنهم واشتياق وبينى وبين نفسى اتخذت قرارا لن أتراجع عنه .. سأنام الليلة فى حضنك..

•

رسـالـة

وفاء رضوان ـ المنصورة

«لقد حيرتنى معك ـ فهل يرضيك أن أظل أتعذب هكذا بسببك؟ وهل تعرف أن أمى قطعت كل صورك التى كنت أزين بها حجرتى ـ لأنها وجدتنى ذات يوم متلبسة بقراءة إحدى قصصك ولا أذاكر؟

ولما استحلفتها أن تترك لى واحدة منها أقسمت أن تقطعها جميعًا .. وفى الأسبوع الماضى حرمتنى من شراء قصة جديدة لك كنت أتمنى لو اتبعتها .. وبالأمس فقط ظهرت النتيجة معلنة عن رسوبى فى الانجليزى ـ فصرخت أمى وهاجت وأقسمت أن تحرق كل رواياتك التى بالبيت مع بداية العام الدراسى الجديد ـ لأنها تعتقد أنك السبب فى رسوبى .. ولما أكدت لها أنى أكره الانجليزى .. وأنه لا ذنب لك فى ذلك.. وأنك إذا كنت

تؤثرفىَّ إلى الحد الذى يجعلنى أرسب فى الانجليزى.. فإنه كان يجب أن أرسب فى كل المواد.. لا فى الانجليزى وحده.. لما قلت ذلك.. صرخت أمى فى وجهى وقالت إنى اريد أن اجننها.. واقسمت مرة أخرى انها ستحرق رواياتك.. وأمى تعتقد انك افسدت عقلى.. واصبتنى بلوثة.. بعد أن لاحظت انى لا اتحدث إلا عنك ولا امدح غيرك.. وأن معجمى لا يحوى غير لغتك.. وأن الحروف الأبجدية عندى لا تتعدى حروف اسمك.. وانى اهتم بكتبك اكثر مما اهتم بأى شىء أخر فى حياتى - حتى نفسى - وانى استطيع أن احفظ فصولاً من رواياتك ولا احتمل حفظ بيت واحد من نصوص ابى تمام الذى اكرهه او جملة من قوانين نيوتن التى لا افهمها.. وانى احفظ تاريخ حياتك - واعرف اصدقاءك وهؤلاء المقربين إليك.. اكثر مما اعرف اقاربى .. وانى معذورة فى كل هذا - وانا ارثى لحالها ولكن ما دخل رواياتك بيننا - وما ذنبها أن تحرقها أمى .. وما ذنبى أن تحرمنى قراءتها - وتحرِّم علىَّ الذهاب إلى المكتبات خوفًا علىَّ منك؟ أكل هذا من اجل رسوبى فى الانجليزى؟.

لماذا لا تخبرها انى أشم بين كلماتك عبير الحياة.. وانى ابصر نورها بين سطورك - واحس الصدق والإخلاص فيها؟ - إنى ارجوك أن تخبرها بذلك - وأن تكتب لها سريعًا قبل أن يبدأ العام الجديد - وينفذ فى حكم الإعدام بحرق رواياتك - إنى أستحلفك أن تكتب وبسرعة - فهل تفعل ذلك من اجلى؟». واغلقت الفتاة ذات الأحد عشر عامًا رسالتها إليه .. بعد أن ختمتها بتحية رقيقة.. وامسكت بها بين يديها تقبلها - وتسللت من الدار قبيل الغروب - دون أن يراها احد - وسارت بخطى وجلة نحو مكان تعرفه جيدًا منذ كانت تذهب إليه مع أمها - لزيارة جدها - ولما وصلت إلى المكان - وضعت الرسالة على قبر احدهم - وانصرفت فى صمت .. عائدة إلى الدار - تنتظر الرد..

●

العودة إلى الحاضر

شيرين محسن محمود ـ القاهرة

وصل إلى سمعها صوت المذيع:

استمرار العنف والتصادم بين إسرائيل وفلسطين.

مصرع ثلاثة وإصابة أربعة وعشرين آخرين فى عملية إرهابية استهدفت السلام والأمن.

تم القبض على القاتل الذى قتل شقيقته وطفليها نتيجة محاولة سرقة شقتها.

اغلقت التليفزيون وسألت أمها:

ـ أمى ما الذى يحدث فى العالم؟! لماذا يحدث هذا؟!

ـ لأن هذه هى الحياة يا مها، هذا هو القضاء والقدر.

ـ أى قضاء وأى قدر يطلب ذلك؟! القتل والسرقة والإرهاب، ولماذا؟ إنى حزينة جداً يا أمى.

ـ ولماذا تحزنى يا مها؟ ليست لنا صلة بتلك الحوادث والجرائم، إذن لماذا تحزنى؟

- لأنى أعيش فى هذه الحياة، أعيش فيها سواء مخيرة أو مجبرة، وتقولين لى.. لماذا أحزن؟

- مها .. ماذا تقولين يا ابنتى؟ أتريدين أن تصلحى المجتمع بمفردك؟ هل تستطيعين أن تحققى الأمن والسلام الذى عجز الكثيرون عن تحقيقه؟

- لا أريد هذا ولا ذاك، لا أريد هذا المجتمع بأكمله لا أريده.

- أين ستذهبين ؟

- سأذهب إلى حجرتى حتى لا أفقد وعيى.

- استيقظى يا مها، استيقظى يا حبيبتى لتذهبى إلى عملك لم أرد أن أزعجك أمس وتركتك نائمة، أظنك الآن نسيتِ أوهامك وهواجسك.

نظرت إليها مها نظرة طويلة تدل على الرفض والاستنكار، وذهبت إلى عملها وانتهى يومها الذى كان يبدو وكأنه سنة وليس يومًا وفى المساء زارهم وخطيبها :

- أهلاً مخلص أين كنت بالأمس ؟ لماذا لم تتصل بى ؟! لقد كنت محتاجة لك جداً.

- أريد أن أخبرك بشئ يا مها سوف تسعدين به جداً، لقد بعت شقتنا.

- ماذا تقول؟!

نعم بعتها، فكما تعلمين أنى اشتريتها بعشرة آلاف من الجنيهات وبعتها بخمسة عشر ألفاً.

- ماذا تقول لابد أنك تمزح !

- صدقينى يا مها .. لقد فعلت ما سمعتِ.

- وكيف تفعل هذا بدون أن تستشيرنى؟

- ولماذا أخبرك ؟

- لأنها حياتنا ومستقبلنا وشقتنا، ثم من أين سنجد شقة مثلها بثمنها؟! لقد تعبت منك واستحملت غيرتك الزائدة وحقدك على كل الناس. مللت من كل شئ فيك، ظننت أنى سأصلحك. لكن يبدو من الصعب القيام بذلك. فالدافع الذى جعلك تبيع شقتنا سيكون هو نفس الدافع لتبيع كل شئ. لا أريدك، ولا أريد أن أراك خذ دبلتك، واخرج من حياتى.

وهى نائمة رأت حلماً غريباً، ورجالاً لاتعرفهم

- من أنتم ؟!

- ليس المهم من نحن ؟ المهم أننا أتينا لإسعادك وإزالة الحيرة والقلق والحزن عنك، ماذا تريدين؟

- لا أريد أن أعيش فى عالمى، لا أريد حتى اسمى، أريد أن أعيش فى عالم آخر.

- وتتركين عالمك؟!

- نعم أتركه .

- لكنه عالمك الذى يخصك بما فيه من عيوب وحسنات.

- لا أريده.

- وما مواصفات العالم الذى تريدين العيش فيه ؟

- إنه عالم خير يسوده الأمن والمحبة والوفاء والسلام.

- إذن هيا بنا إلى ذلك العالم، ها قد وصلنا. سوف نتركك إلى عالمك الجديد.. الوداع.

ما أجمله من عالم يسوده الحب والإخلاص .. هذا الزوج وزوجته كم هم سعداء.

ـ مَنْ أنتِ ؟!

ـ أنا اسمي .. اسمي صفاء .

ـ أهلاً يا صفاء ، هل أنت غريبة عن هذا العالم ؟!

ـ نعم .

ـ لكن اسمك ملائم لحياة الصفاء التي نعيشها.

ـ هل أنتم متحابون فيما بينكم ؟ هل يسودكم الإخلاص والوفاء والأمن ؟ هل يسودكم السلام والتعاون؟

ـ نعم ، لكن لماذا التعاون ؟!

ألستم متعاونين متضامنين تساعدون أنفسكم ليرتقي المجتمع.

ـ لا لسنا كذلك.. فما دمنا نحب، فما الحاجة إلى التعاون أو إلى ارتقاء المجتمع من عدمه.

ـ آه .. آه .. فليساعدني أحد أني مريض.

ـ ماذا بك يا رجل؟!

ـ إني مريض جداً يا صغيرتي وأتألم بشدة.

من فضلكم فليساعدني أحد، فلتتعاونوا حتى نساعده، وندخله أقرب مستشفى ، هيا أرجوكم.

ليس عندنا أي مستشفى أو طبيب.

لماذا ؟ أبالحب يشفى الناس أم بالإخلاص؟! إن هذا الرجل يموت . فهل يشفيه حبكم وإخلاصكم؟! فأين إذن الحب؟! أين؟ يا إلهي .. لقد مات وأنتم السبب، الحب والإخلاص السبب، عدم التعاون السبب.

لا أريد هذا العالم الآخر ، أريد عالمي بخيره وشره، أريده.

ـ أنتِ حزينة مرة أخرى ؟!

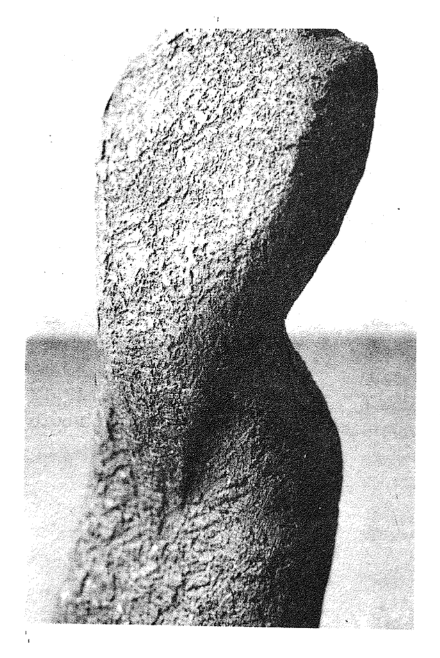
ـ أنتم ثانياً ، الحمد لله أنكم هنا لا أريد هذا العالم.

ـ أنتِ التي اخترته.

أرجوكم لا أريده.

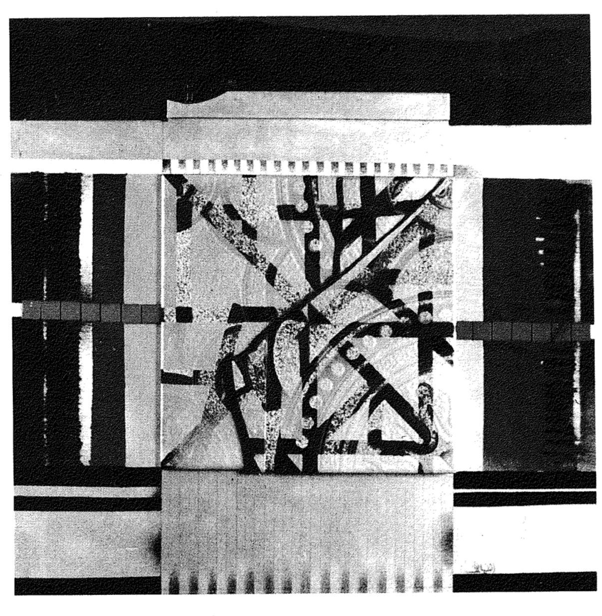
واستيقظت مها من نومها، وقالت الحمد لله على ما كان وما يكون وما سيكون.





نحت : للفنان حازم المستكاوى

يتميز هذا العمل بقدرته على أن يتعامل مع قيم الجمال فى الجسد الأنثوى بطريقة غير تقليدية تزيل الحواجز بين النقائض وتحيل المختلف إلى مؤتلف، لتصبح نعومة الجسد محسوسة بقوة من خلال المعالجة الخشنة للسطح، وتصبح فتنة انثناءة الجذع الظاهرة، دليلا إلى فتنة أشد فى التفاصيل المتروكة، ورمزا للمسكوت عنه.



رؤية جدارية من معرض الفنان سيد القماش المقام حالياً بقاعة اتيليه القاهرة.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد التاسع ● سبتمبر ١٩٩٧

تجليات الجسد

رؤى جديدة فى الفن والأدب والعلوم الانسانية

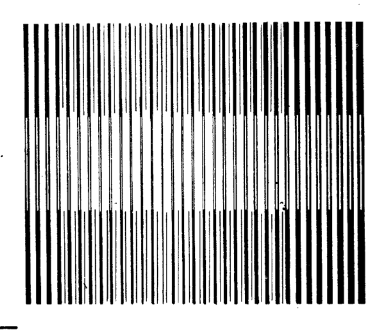
كولن ويلسون
جورج باتاى
كينث كلارك
إدوار الخراط
أحمد زايد
شاكر عبدالحميد
ماهر شفيق فريد
هناء عبدالفتاح
أنور مغيث
مجدى عبدالحافظ

ديوان العاشقات

ألوان من صور الحب فى شعر النساء

اكتشاف الفنان أنطونين آرتو - رسالة نيويورك

أحمد مرسى

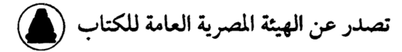


إبداع

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢٥٠٠ ليرة ـ الأردن ١٫٢٥٠ دينار

الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٢٠ درهما

اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ١٫٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا

أبو ظبي ١٢ درهما ـ دبي ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٢٦٫٤٠ جنيها شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع).

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣٫٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد. البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً.

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٢٩٣٨٦٩١

القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

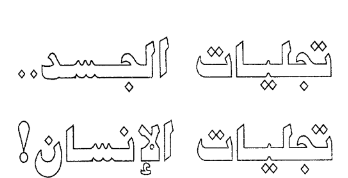
الثمن : جنيه ونصف



السنة الخامسة عشرة ● سبتمبر ١٩٩٧م ● جمادى أول ١٤١٨هـ

هذا العدد

أحمد عبدالمعطى حجازى



تجليات الجسد.. تجليات الإنسان!



الجسد!

نعم، نحن نلح فى الحديث عن الجسد، نتغنى بجماله، ونربت عليه، وننصت إليه فى قوله وفعله، وفى جده وهزله، وفى سكناته وحركاته، وحين يصحو ويغفو، وينشط ويكسل، ويتألم وينتشى، ويذبل وينتهى.

نحن نراقب أجسادنا وأجساد الآخرين. نراقبها بعطف وحدب وإعجاب وافتنان، كأننا نراقب أكبادنا التى تمشى على الأرض. بعضنا ينفعل بجسده ويتوحد فيه فلا يراقبه، أو يراقبه دون أن يعى أنه يراقبه. وبعضنا يتحول إلى مجرد وعى منفصل عن جسده، يراقب فعل الجسد ويتأمل ردود فعله، كأنما يفصل بين الجسد والوعى به فى الرجل ذاته أو فى المرأة ذاتها فاصل. وبعضنا يعيش بجسد محض كما يعيش أى كائن طبيعى لا يعرف الوعى المنفصل عن الفعل أو عن الدفقة الحيوية.

والذى يحدد مكاننا، فى أى فريق نحن من هؤلاء الفرقاء الثلاثة، ومن أى نقطة ننظر إلى الجسد؟ الذى يحدد مكاننا العمر، والثقافة، والعمل. فانفعال الشاب بجسده يختلف عن انفعال الطفل أو الشيخ، والثقافة التى تجعل الجسد أداة أو موضوعا غير الثقافة التى تجعله كيانا حرا وغاية لنفسه، والنحات ينظر للجسد الذى يصوره غير نظرة الموديل أو النموذج الحى الذى يجلس أمامه لجسده.

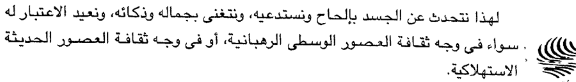


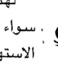
وليست النظرة إلى الجسد مجرد نظرة فردية تحددها الشروط الفردية وحدها، بل هى نظرة عامة أيضاً تتبناها الحضارة، أو الثقافة، وتشيعها فى الناس بحيث يكون للمجتمع ككل نظرة موحدة للجسد، بصرف النظر عن اختلاف ظروف الأفراد.

ونحن نقف الآن أمام نظرتين مختلفتين للجسد. نظرة موروثة تقابل بين الجسد والروح، وإذن فالجسد يعنى المادة، والشهوة، والخطيئة، والجهالة، والظلمة، والأرض والعدم. والروح تعنى العكس، فهى العقل والعفة، والعلم، والنور، والسماء، والخلود .. إلى آخره.

وهناك النظرة التى تشيِّئ الجسد، طالما هى تشيء الإنسان، وتحوله إلى مجرد أداة للربح أو المتعة وذلك فى إطار تقسيم الاختصاصات فى المجتمعات الرأسمالية المعاصرة.

وإذا كانت النظرة الأولى قد أنكرت الجسد إلى حد قتله كرد فعل للنظرة الوثنية التى ألّهت الجسد، فالنظرة الاستهلاكية المعاصرة انتهت إلى هذه النهاية ذاتها ولكن بطريق أخرى. فقد أصبح الجسد صناعة بعد أن انتقلت الحضارة الاستهلاكية المعاصرة من استنساخ الصور والنصوص إلى استنساخ الخلايا والأجساد.





لهذا نتحدث عن الجسد بإلحاح ونستدعيه، ونتغنى بجماله وذكائه، ونعيد الاعتبار له سواء فى وجه ثقافة العصور الوسطى الرهبانية، أو فى وجه ثقافة العصور الحديثة الاستهلاكية.

نحن نقاوم الذين يقتلون الجسد ويحتقرونه ويحبسونه ويكبلونه بالأغلال المادية والمعنوية باسم الدين.

ونحن نقاوم الذين ينتهكون الجسد، ويشيئونه، ويعرضونه للبيع والشراء، ويستنسخون منه نسخا تصلح للبيع بالجملة!

نحن نقاوم إنكار الجسد، ونقاوم الثقافة التى تعمل على انتهاكه ووأده، ولهذا نتحدث عنه، ونستدعيه، ونتمثل حضوره المبدع فى الحياة والفن.

حديثنا عن الجسد، هو حديث عن الجمال البشرى، والذكاء البشرى، والتجربة البشرية المبدعة - التى لا يمكن الفصل فيها بين مادة وروح.

إن تجليات الجسد هى تجليات الإنسان!



أحمد زايد

الجسد والمجتمع*

استكشافات فى النظرية الاجتماعية

صدَّر براين تيرنر[1] كتابه (الجسد والمجتمع) بعبارة من نيتشه ربما نجد فيها مفتاحًا لقراءة هذا الكتاب الهام. تقول العبارة «إن وجبة كبيرة تكون أسهل هضما من وجبة صغيرة جدًا. فأول شرط للهضم الجيد أن تعمل المعدة بكامل طاقتها. ومن ثم فإن المرء يجب أن يعرف حجم معدته.. وتأتى كل مظاهر التحيز من الهضم - فالنشاط الزائد Assiduity - كما ذكرت من قبل هو الخطيئة الفعلية ضد الروح المقدسة.

هذه عبارة تبدو بسيطة وساذجة فى سخريتها، ولكنها بالغة الأهمية فى فهمنا للقضايا التى أثارها تيرنر فى هذا الكتاب حيث وضع الجسد فى بؤرة الاهتمام السوسيولوجى بنفس الطريقة التى يضع بها نيتشه الجسد فى بؤرة العالم. فليس هناك من حقيقة تميز الكائنات البشرية أقوى من الحقيقة التى مؤداها أن هذه الكائنات لها أجساد وهى نفسها أجساد.. والكائنات البشرية هى كائنات مجسدة مثلما هى كائنات لها ذوات. بل أن التفاصيل الخاصة بالوجود الجسمانى تسيطر على حياتنا اليومية، وتدخلنا فى جهد متواصل لتناول الطعام والاغتسال والتناسل وارتداء الملابس والنوم. ويؤدى أى إهمال لإدارة الجسد إلى الهرم المبكر أو المرض أو الخلل وعلى المستوى الأعم الأشمل فإن المجتمع - وكما يذكرنا كارل ماركس مرارًا - لا يمكن أن يوجد دون إعادة إنتاج مستمر ومطرد لأجسادنا ودون توزيع هذه الأجساد على الأمكنة الاجتماعية، كما أن الإنتاج المفرط فيه للأجساد بالمقارنة بالأرض ومصادر الغذاء المتاحة يفرز شكلاً مغايرًا من عدم النظام: المجاعات والحروب والأوبئة وبالرغم من أن هذه الملاحظات تبدو مجحفة، إلا أن الوجود الجسمانى

* B. Turner, The Body and Society, Basil Blackwell, Oxford, First Published 1984 Re printed, 1989. P.272

للأشخاص لم يؤخذ مأخذًا جادًا إلا من قبل عدد قليل من المنظرين. إن أية إشارة إلى الطبيعة العضوية (الجسديه) للوجود الإنسانى تثير فى ذهن عالم الاجتماع صورة الداروينية الاجتماعية أو الاتجاهات البيولوجية الاختزالية أو البيولوجيا الاجتماعية. ولكن دراستنا هذه تتأسس على مقدمة نظرية مؤداها أن هذا التراث النظرى ما هو إلا نماذج تحليلية لا تجدى فتيلا فى التطور الأصيل لسوسيولوجيا الجسد... وأود فى هذه الدراسة أن أطرح الفكرة التى مؤداها أن نظرية شاملة لعلم الاجتماع يجب أن تتأسس على وعى بالوجود الجسدى للفاعليين الاجتماعيين وتكاثرهم كسكان.

ويكشف هذا الاقتباس المطول من الصفحة الأولى لمقدمة الكتاب عن أن الكتاب لا يقدم تفسيرا لعلاقة الجسد بالمجتمع فى ضوء التيارات الكلاسيكية للبيولوجيا الاجتماعية أو الداروينية الاجتماعية، بل أن النص يجعلنا نتوقع طرحا جديدًا من المؤلف لتحليل هذه العلاقة. يذهب المؤلف إلى أن نظرية علم الاجتماع قد انشغلت لفترة بمناقشات حول طبيعة النظام الاجتماعى وإمكانية قيام المجتمع وكيفية تحقيق الضبط الاجتماعى وطبيعة العلاقة بين الفرد والمجتمع. ولم يهتم علم الاجتماع بالجسد إلا ككيان عضوى (كما فى نظرية بارسونز عن الفعل الاجتماعى) أو ككيان معبر عن العلاقة بين الحاجة والطبيعة (كما فى نظرية ماركس) أو ككيان حامل للذات (كما فى التفاعلية الرمزية) أو كحامل لطاقة الرغبة (كما فى الفرويدية). وفى مواجهة هذه الاتجاهات يحاول المؤلف أن يعيد صياغة الفكر الاجتماعى بحيث يحتل الجسم مكانة فى نظرية علم الاجتماع. ولقد قدم المؤلف رأيه حول هذه القضية فى الفصل الرابع من الكتاب بعنوان «النظام الجسدى» Bodily Order، ويقوم هذا الرأى على إعادة صياغة مشكلة النظام الهوبزية الشهيرة. وهى المشكلة التى يقال أن علم الاجتماع قد تبلور حولها، بحيث تتحول إلى مشكلة التحكم فى الجسد وضبطه فكل مجتمع تواجهه مهام أربع: إعادة إنتاج سكانه عبر الوقت؛ التحكم فى اجساد سكانه عبر المكان؛ كبح الجسد الداخلى (الرغبات) من خلال النظم؛ وحضور الجسد الخارجى فى الحيز الاجتماعى وفى ضوء هذه المهام فإن عملية تنظيم المجتمع ما هى إلا تنظيم للأجساد - داخليا وخارجيا - عبر الزمان والمكان إن تحليل هذه الأبعاد الأربعة يوصلنا بشكل مباشر إلى تحليل نظم المجتمع وأيديولوجياته (التى ترتبط بالتحكم فى الخصوبة وخلق . الاتجاهات نحو الزواج والإنجاب والإشباع الجنسى)، كما توصلنا إلى تحليل بناء القوة (خاصة القوة الأبوية الخاصة بتنظيم العلاقات الجنسية)؛ كما توصلنا إلى تحليل أنساق الرموز المرتبطة بحضور الجسد فى العالم. وأكثر من هذا فإن هذه الأبعاد الأربعة تمكن من تحليل ما يصيب المجتمع من مشكلات وأمراض وهى أمراض إما إنها تتعلق بالسكان أو تتعلق ببناء أجساد هؤلاء السكان.

وتقوم الأفكار التى يطرحها تيرنر فى هذا الكتاب على مراجعة لأفكار ميشيل فوكو خاصة افكاره عن نظم الجسم. أو العلاقة بين المعرفة وشكل مراقبة الأجساد ومن ثم فقد خصص الفصل السابع من الكتاب لمناقشة هذه الآراء. ويقوم رأى فوكو على تتبع لأساليب الغذاء فى المجتمعات الغربية، حيث اكتشف أن تنظيم الغذاء ارتبط فى البداية بالنظرة الثيولوجية إلى الأنسجة

الحيوانية الحية، ثم ارتبط بعد ذلك بالطب الأخلاقى ليرتبط فى النهاية بالعلم. فالخطاب المعرفى - دينيا كان أم طبيًا أم علميا - هو الذى يفرض إرادته على الجسد وهو الذى يحدد أساليب ضبطه والتحكم فيه، ويتبدى ذلك فى الاختلاف فى وظيفة الغذاء تحت النظم المعرفية المختلفة. لقد كان هدف الغذاء فى الماضى هو إشباع الرغبة وضبطها، ولكن تحت وطأة النزعة الاستهلاكية المعاصرة فقد أصبح هدف الغذاء هو إيقاظ الرغبة وأصبح الحضور الخارجى للجسد من خلال وسائل التجميل والرياضة أهم من ضبط الجسد من الداخل، كما خضع الجسد ذاته للكثير من أشكال الضبط والمراقبة بدءًا من قيود الملابس وحتى قيود المسوح والتعدادات ولقد انتقد المؤلف أطروحات فوكو حول علاقة أشكال الخطاب المختلفة بتكوين الجسد وضبطه، متهما إياه بأنه فهم الخطاب الغذائى خارج سياقه الاجتماعى وكأنه شيء مستقل عن وعى الجماعة وإرادتها ومن ثم فقد دعا المؤلف إلى موقف ينظر - متأثرا بنيتشه - إلى كل أشكال الخطاب على أنها نتاج صراع مستمر للجماعات الاجتماعية لتأكيد إرادتها وإمكانياتها. فإذا كان الجسد هو نتاج الخطاب الغذائى المسيطر، وإذا كان ذلك الأخير هو نتاج الجماعة وصراعاتها، فإن الجسد فى النهاية ما هو إلا مقولة اجتماعية. ولكى يتحقق المؤلف من هذه الفكرة ناقش وجهتى نظر كل من ماركس ونيتشه حول مفهوم الجسد، وهى مناقشة قدمها المؤلف باستفاضة فى آخر فصول كتابه فقد حدد ماركس الطبيعة البشرية العامة فى ضوء حقيقة أن الإنسان يعمل فى الطبيعة بشكل جمعى لسد حاجاته، وأنه يتحول أثناء هذه العملية إلى إنسان ذى وعى يمكنه من أن يحول الطبيعة وأن يتملكها، ومن ثم تصبح الطبيعة ذاتها منتجا اجتماعيا. ويعتبر الجسد فى المفهوم الماركسى موقفا للعمل ووسيلة له وأنه محكوم بعوامل اجتماعية خارجية. أما نيتشه فقد اعتقد أيضا أن المعرفة توجد فى المصالح المرتبطة بالحاجات العملية والتى تكشف عنها اللغة والتى تعتبر أول وآخر ما تتملكه من الواقع. وفى ضوء ذلك اعتقد نيتشه أن الوجود هو منتج تصنيفى من منتجات المعرفة واللغة ولذلك فقد اعتقد نيتشه أن الوجود الجسمانى لا يسبق الأنساق التصنيفية للمعرفة، ومن ثم فإنه لا يعدو أن يكون مقولة اجتماعية وهذا هو الرأى الذى طوره ميشيل فوكو فى نظرته لعلاقة الجسد بالمجتمع. والذى طوره - بدوره - مؤلف الكتاب ليستخلص منه أطروحاته حول علاقة الجسد بالمجتمع والتى تقوم على الفكرة التى مؤداها أن تحليل أساليب التحكم فى الجسد - الفردى والاجتماعى - وشكل حضور هذا الجسد فى الحيز الاجتماعى يؤدى بنا إلى تحليل نظم المجتمع وأيديولوجياته وأشكال بناء القوة فيه.

ومن الواضح الآن أن هناك اختلافا بين طرح مشكلة الجسد عند هذا المستوى وطرحها فى الاتجاهات الأخرى كالداروينية الاجتماعية. إنها محاولة - كما يقول المؤلف - لإحياء سوسيولوجيا الجسد التى وجدت لها بواكير فى تراث العلوم الاجتماعية ولكنها لم تتطور لتشكل نظرية سوسيولوجية اجتماعية. ولقد كرس المؤلف الفصل الثانى - بعنوان سوسيولوجيا الجسد - من كتابه لمعالجة هذه القضية، حيث يبدأ المؤلف بالحديث عن حقيقة إهمال الجسد وما يرتبط به من علاقات فى التحليل السوسيولوجى ويوضح أسباب هذا الإهمال تلك التى

ترتبط برفض علم الاجتماع للنزعة البيولوجية المبكرة واهتمامه بالمعانى الاجتماعية للتفاعل، مدعيًا أن معانى الأفعال الاجتماعية لا يمكن أن ترد إلى الجوانب البيولوجية أو الفزيولوجية، وكأنها معطيات حيث يفهم التفاعل الاجتماعى على أنه علاقة بين ذوات فاعلة أو بين فاعليين اجتماعيين. وفى مقابل ذلك يؤكد المؤلف أن العالم الخارجى بما فيه الجسم البشرى ليس شيئا معطى، ولكنه حقيقة تاريخية يتم التعبير عنه من خلال العمل كما يجد تعبيرا له فى الثقافة البشرية.

وفى مقابل هذا النقد يحاول المؤلف أن يحيى سوسيولوجيا الجسد فى تراث علم الاجتماع، ولكنه يبدأ بنفى تهمة النزعة البيولوجية أو الداروينية الاجتماعية عنه. فيقرر أن السوسيولوجيا التى يود إحياءها ليست محاولة لكتابة أطروحات حول علاقة المجتمع بالبنية الفسيولوجية. ولكنها محاولة للتحليل التاريخى للتنظيم المكانى للأجساد والرغبة فى علاقتهما بالمجتمع والعقل، وهى سوسيولوجيا لا تتأسس على الاتجاهات البيولوجية الاجتماعية الكلاسيكية ولكنها تتأسس على روافد مشتقة من اتجاهات مختلفة من النظرية النقدية فى علم الاجتماع، أهمها البنيوية والتفاعلية الرمزية والفينومنيولوجيا الاجتماعية. وتقوم هذه السوسيولوجيا على عدة دعائم:

١ ـ يعتبر الجسد بالنسبة للفرد أو الجماعة بيئة (جزءا من الطبيعة) وسيطًا للذات (جزءا من الثقافة).

٢ ـ التفرقة بين جسد السكان وجسد الأفراد، يشير الأول إلى البناء الخارجى للمجتمع أما الثانى فيشير إلى البناء الداخلى لرغبات الأفراد وكلاهما يخضع لضوابط اجتماعية وثقافية.

٣ ـ يقع الجسد فى بؤرة الصراعات السياسية خاصة فيما يتصل بأدوار النساء والرجال وبين الصغار والكبار أو بين الشباب والشيوخ.

٤ ـ إذا كان الجسد هو حامل الذات وكلاهما يوجدان فى المجتمع، فإن حضور الذات فى العالم هو حضور لأجساد فى العالم أثناء عملية التفاعل وما يصاحبه من إنجاز للذات فى تفاعلها مع العالم، أو فشل ينتج عن الوصمة الجسدية أو الخجل أو الشعور بالإحراج.. الخ. الأمور التى تقلق الذات فى حضورها فى العالم.

وفى ضوء هذا الإطار جاءت بقية فصول الكتاب لتتناول جوانب مختلفة من علاقة الجسد بالمجتمع بدءا من تحليل الجسد الداخلى متمثلا فى الدوافع والرغبات، ومرورًا بعلاقة الجسد بالثقافة وأنماط التحكم الأبوى؛ وانتهاء بعوامل ومظاهر التفكك والتحلل فى الجسد العضوى والاجتماعى.

ونقدم فيما يلى عرضًا مختصرا لأهم الموضوعات التى عالجتها هذه الفصول:

١ ـ احتل موضوع الرغبات والدوافع اهتماما خاصا فى هذا الكتاب، فالرغبات تشكل بنية الجسد الداخلية، تلك التى تتفاعل مع الأطر الثقافية المحيطة لتنتج شكلا متميزا لحضور الجسد فى العالم أو قل بوجوده فى العالم. ولقد خصص المؤلف الفصل الأول ـ بعنوان نمط الرغبة ـ لمعالجة هذه القضية، وذهب المؤلف إلى أننا يمكن أن نناظر بين كل نمط إنتاج وبين نمط الرغبة. ففى ضوء المنظور المادى للتاريخ فإن كل مجتمع عليه أن ينتج وسائل وجوده وأن يعيد إنتاج أعضائه. ومن ثم فإن كل

نمط ملكية وإنتاج ينتج نظاما خاصا للجنسين Sexuality يصاحبه نمط خاص للرغبة. ويقصد بنمط الرغبة مجموعة العلاقات التى يتم بمقتضاها إنتاج الرغبة الجنسية وتنظيمها وتوزيعها فى نطاق نظام معين للقرابة والعائلية والسيطرة الأبوية. وهذه العلاقات للرغبة هى التى تحدد استحقاق الأشخاص للأدوار التناسلية والارتباط الجنسى المشروع لإنتاج الأطفال ولذلك فإن لنمط إنتاج الرغبة أبعادا اجتماعية وسياسية وايديولوجية فكما يحدد نمط الإنتاج طبيعة الطبقات فى علاقات الإنتاج فإن نمط الرغبة يحدد تصنيفات جماعات النوع، كما يحدد أشكال الخضوع بين الصغار والكبار. وينتهى المؤلف من هذا التحليل إلى القول بأن كل نمط إنتاج ينتج نسقًا تصنيفيا للرغبة الجنسية يعمل بمثابة خطاب اجتماعى يحدد طبيعة كل جنس والأدوار المنوطة به وينظم العلاقات بفهم. ففى المجتمعات القديمة كان الدين يلعب دورًا قويًا فى تحديد معالم هذا الخطاب، ويلعب العقل والعقلانية والقيم الجمالية والصوفية دورًا كبيرا فى تحديده فى العصر الحديث، ويفسر ذلك لماذا تحللت الرابطة العائلية فى المجتمعات الراسمالية المعاصرة، تلك المجتمعات التى لم تعد فى حاجة إلى الأسرة كوحدة منتجة وإن كانت فى حاجة لها كوحدة مستهلكة. وبالرغم من أن العقل يلعب دورًا هامًا فى الخطاب الراسمالى، إلا أن هذا العقل قد أعاد إنتاج الرغبة بشكل جديد من خلال ثقافة الاستهلاك التى لا تعمل على كبح الرغبة ولكنها تديرها وتعمل على إثارتها وتوسيع نطاقها وإضفاء الشرعية عليها ويستخلص المؤلف من ذلك أن عملية تنظيم الرغبة أو الجسد الداخلى يجب أن يفهم فى ضوء التغيرات البنائية العامة التى تتعرض لها المجتمعات لا فى ضوء موقف ذاتى مبسط كما تذهب البنيوية أو الحركات النسائية.

٢ - أما الموضوع الثانى الذى تناوله المؤلف فى الفصل الثالث فقد خصص لدراسة العلاقة بين الجسد والمعتقدات الدينية فى محاولة للربط بين سوسيولوجيا الدين من ناحية وسوسيولوجيا الطب من ناحية أخرى. فكلاهما اهتم بمشكلة الجسد فى علاقته بالمجتمع، ولقد كان اهتمام سوسيولوجيا الدين ينصب على تحليل التفاعل الاجتماعى بين المدنس والمقدس. وكان الجسد البشرى هو الرمز للعالم المدنس. فالجسد مصدر للخطر كما أن إفرازاته - خاصة السائل المنوى ودم الطمث - تحاط بمظاهر الطقوس والتابو. ورغم ذلك فإن الجسد لا يخلو من قداسة فالطاقة الروحية (الكارزيما) للأفراد ذوى القداسة غالبًا ما تتسرب عبر إفرازاتهم الجسدية حيث يعتقد أنها مخزنة فى الدماء والعرق. كما أن مفهوم الخلاص ذاته يرتبط بصحة الجسد كما يشير فعلا: ينقذ To save (إنقاذ الروح) ويخلص To salve (تخليص الجسد). لقد أدت خرافات العصور الوسطى إلى الاعتقاد بأن الخطيئة البشرية تتمثل فى صراع بين الجسد والروح. وأن التضحية بجسد المسيح قد أنتجت فائضًا من الطاقة الروحية الشافية تخزنها الكنيسة وتعيد توزيعها من خلال القرابين والاعترافات ومن ثم تحول خبز العشاء الربانى فى المسيحية إلى رمز للتصالح بين الجسد والروح؛ كما أن البركة التى يتمتع بها مشايخ الصوفية فى الإسلام ترتبط بالخبز الذى يعتبر رمزًا للصحة.

إن علم الاجتماع الدينى المعاصر أهمل هذه العلاقة بين الجسد والعقيدة بين الطب والدين بحيث أهملت

الحقيقة التى مؤداها أن جوهر اهتمام علم الاجتماع الدينى وعلم الاجتماع الطبى واحد وهو المعاناة البشرية وهوان الموت؛ ومن ثم فإن كليهما يعتبر استجابة ثقافية لمشكلة واحدة. ومن هنا فإن مهمة الربط بين هذين التخصصين العلميين هى مهمة لمشروع نظرى فى علم الاجتماع.

٣ - وفى فصلين متواليين - الخامس والسادس - درس المؤلف موضوعًا هاما يرتبط بضبط الجسد - خاصة جسد المرأة - والتحكم فيه، ألا وهو موضوع الأبوية Patriarchy فقد أكد المؤلف على أن أى سوسيولوجيا للجسد تتوقف على دراسة التقسيم العاطفى والجنسى للعمل، حيث يحاول تقديم دراسة سوسيولوجية للسيطرة على السلوك الجنسى، خاصة سيطرة الرجال على السلوك الجنسى للنساء من خلال السلطة الأبوية. ويناقش المؤلف موقفين نظريين لمعالجة هذه القضية، وكلاهما من الأطروحات النابعة من تنظير الحركات النسائية. الموقف الأول يفسر سيطرة الرجل على المرأة من خلال التناقض بين الطبيعة والثقافة فالرجال يسيطرون على النساء بسبب دورهم التناسلى فى المجتمعات البشرية، حيث ترتبط المرأة بالطبيعة أكثر من ارتباطها بالثقافة ومن ثم فإن مكانتها لا ترقى إلى المستوى الاجتماعى أو قبل الاجتماعى فلم تحقق المرأة حالة الانتقال من المرحلة الحيوانية إلى مرحلة الثقافة لأنها ما تزال مرتبطة بالطبيعة من خلال أدوارها الجنسية والتناسلية ومن ثم يفسر هذا الموقف المكانة المنخفضة والخاضعة للمرأة من خلال وظائفها التناسلية وهو فى جوهره نتاج لموقف الثقافة التى تخلق هذا التمييز بين الطبيعة والثقافة، وتفرض بالتالى تصنيفات الذكورة والأنوثة الشائعة أما الموقف النظرى الثانى فإنه يفسر الاتجاهات الأبوية (البطريركية) على أنها نتاج ايديولوجى لترتيبات اقتصادية، خاصة توزيع الملكية على الورثة الشرعيين. فخلف البطريركية تكمن مشكلة انتقال الملكية عبر الأجيال من خلال الذكور؛ الأمر الذى ترتب عليه شكل من أشكال التحكم فى النساء والأطفال من خلال علاقات القرابة، وهو تحكم يوازى التحكم فى الملكية.

ولقد تبنى المؤلف موقفا أقرب إلى الموقف الثانى، وحاول أن يتبع جذور السيطرة الأبوية فى المجتمعات الرأسمالية فأرجعها إلى الديانة المسيحية التى استقت جذورها من الديانة اليهودية ومن تعاليم الإغريقية القديمة. فقد تحولت هذه الديانة خاصة فى العصور الوسطى إلى ديانة بطريركية تدافع عن سيطرة الرجل وترتبط هذه السيطرة بكثير من مظاهر السحر والشعوذة ولم يستطع الإصلاح البروتستنتى دفع هذه السيطرة أو إزالتها تماما.. حقيقة أن الاصلاح الدينى قد أكد أهمية الأسرة للحياة الأخيرة، إلا انه لم يرفع كثيرًا من مكانة المراة. فمكانة المرأة ووضعها الاجتماعى لن يتغير إلا بإعادة ترتيب جذرى للعلاقة بين سلطة الذكور والملكية والأسرة. ولذلك فإن مشكلة الطلاق والحقوق القانونية للمرأة من أهم الأمور التى يجب أن تحتل مكانة خاصة فى التحليل السوسيولوجى للبطريركية.

ولتحليل التطورات التى طرأت على النظام الأبوى (البطريركى) فى الحضارة الرأسمالية الغربية، ينتقد المؤلف فكرة الماركسية من خلال الأيديولوجية المسيطرة والتى تقوم على الربط بين نمط الإنتاج المسيطر وطبيعة

النظم والممارسات الاجتماعية والثقافية. فمن الصعب علينا وفقًا لهذه الفكرة أن نقول أن النظام الراسمالى يعرض أيديولوجية واحدة مسيطرة كالنزعة الفردية مثلا إن هذا النمط من التحليل لا يمكننا من التعرف على الأشكال الحديثة من البطريركية التى لا تزال توجد تحت النظام الراسمالى. حقيقة أن النظام الراسمالى قد نجح فى التقليل من السلطة البطريركية من خلال التغيرات التى فرضها على وحدة المعيشة ولكن استمرار أشكال من البطريركية ما هو إلا رد فعل أيديولوجى دفاعى ضد التغيرات الاجتماعية الاقتصادية التى قلصت من سيطرة الرجل فى المجالين العام والخاص ويترتب على ذلك أن تحليل التغيرات التى طرأت على الراسمالية تتبدى فى التحولات التى طرأت على الأسرة أكثر مما تتبدى فى التحولات التى طرأت على التحول من الإقطاع للرأسمالية.

ويعرض المؤلف للنظريات المختلفة فى البطريركية وكذلك التغيرات التى طرأت على بناء الأسرة فى المجتمع الراسمالى، مستخلصا النتيجة التى مؤداها أن النزعة البطريركية قد تقلصت فى المجتمع الراسمالى لتحل محلها أشكال أخرى جديدة من التحيز البطريركى Patrism الذى يأخذ أشكالاً اجتماعية وثقافية تتمثل بشكل جلى فى التحيز ضد المرأة وضد الأقليات. وليس هناك من دليل على ذلك أكبر من تلك الأيديولوجيات المناوئة للنظام الراسمالى والتى نتجت فى معظمها من الحركات النسائية والحركات الاجتماعية الأخرى.

٤ - أما القضية الرابعة - التى تناولها الفصل الثامن - فقد تبلورت حول مفهوم طوره المؤلف على سبيل الاستعارة، وهو مفهوم حكم الجسد «Government of Body». لقد استعير مفهوم الجسد ليستخدم فى تحليل النظم السياسية والاجتماعية والكنيسية، الأمر الذى أدى إلى ظهور مفاهيم مثل الجسد السياسى والجسد الاجتماعى، والجسد الكنيسى، ورأس الدولة وامتدادًا لهذه الاستعارة يستخدم المؤلف مفهوم حكم الجسد ليعبر به عن العملية التى بمقتضاها يتم ضبط الجسد ونزعه من حالة الفوضى التى يمكن أن يتعرض لها. ويفرق المؤلف فى هذا الصدد بين التحكم الطوعى من خلال التعاون بين المريض والطبيب (الذى يأخذ شكل تعاقد اجتماعى) والتحكم غير الطوعى من خلال عزل أصحاب الأمراض المعدية والمخبولين. ويكتشف المؤلف أبعادا أخرى للتحكم فى الجسد من خلال التفرقة بين النظم الداخلية والخارجية للجسد)الأولى تحددها محددات فسيولوجية داخلية والثانية تحددها اعتبارات ثقافية خاصة بنظم الطعام وعاداته). وإذا قابلنا بين التحكم الطوعى والتحكم غير الطوعى من ناحية، والنظم الداخلية والخارجية للجسد لأمكننا التفرقة بين أربعة أبعاد فى عملية التحكم فى الجسد: النظم الفسيولوجية التى تؤدى أدوارًا روتينية وهى نظم داخلية وغير طوعية، ونظم الغذاء وهى داخلية ولكنها طوعية، ونظم الطعام القسرى (كما فى حالة المرضى والكبار) وهو نظام خارجى غير مرئى، وأخيرًا الضوابط الطبية وهى ضوابط خارجية طوعية وتختلف هذه النظم الضابطة باختلاف المجتمعات والثقافات خاصة نظم التحكم والضبط الخارجية.

٥ - ويأتى أخيرًا موضوع الأمراض والاضطرابات التى تصيب الجسد والتى ناقشها المؤلف فى الفصل

التاسع من الكتاب فكما تختلف نظم الغذاء من مجتمع إلى آخر، وكما تختلف نظم ضبط الجسد من مجتمع إلى آخر، فهكذا الأمراض والاضطرابات الجسدية فالمرض ما هو إلا نتاج تصنيف اجتماعي. فالنظرة إلى المرض تختلف باختلاف المجتمعات والثقافات والحقبات التاريخية، وينعكس ذلك فى تعريف المرض خاصة الأمراض الاجتماعية التى تصيب الجسد الاجتماعي ككل. وكما يختلف تعريف المجتمع للمرض باختلاف المجتمعات والثقافات تختلف أيضا استجابة المجتمعات والثقافات للأمراض، وبهذه الطريقة اختلف تعريف ما هو نظامى وما هو غير نظامى من مجتمع إلى آخر فالمجتمعات التقليدية كانت تنظر إلى المرض والخطيئة والخروج على العرف على أنها اهم مصادر سوء النظام فى المجتمع ومن ثم فقد كانت تواجه مركب الجريمة والخطيئة والمرض بإجراءات طقوسية ودينية واختلف الحال منذ عصر التنوير الأوربى حيث كان المصدر الأساسى لسوء النظام يرتبط بالفكر المعادى لعملية التثوير التنويرى وكان التعليم والتدريب هما الأسلوبين المعتمدين لمواجهة هذا الخلل وظهر الارتباط بين العقل السليم والجسم السليم ومن ثم فقد تحول الجسد إلى أداة لخدمة العقل وأصبح الاهتمام بالصحة وعلاج الأمراض يستهدف بالأساس خلق المواطن الصحيح القادر على العمل والتفكير ويمكن تفسير ظهور الطب الحديث فى ضوء هذه التطورات الثقافية فالطب الحديث ما هو إلا استجابة لتغيرات ثقافية ترتبط بالنظرة إلى الجسم وإلى مفهومى الصحة والمرض فإذا كانت التغيرات الثقافية قد فرضت الاهتمام بنظم التربية والتعليم لتهذيب العقل وتدريبه ليرقى إلى أعلى مستويات المعرفة ، فإن هذه التغيرات قد فرضت الاهتمام بنظم الصحة ليرقى الجسم إلى أعلى درجات صحته.

فرغنا الآن من عرض أهم الأفكار التى تناولها كتاب **براين تيرنر** حول الجسد والمجتمع ويلاحظ القارئ للكتاب أنه يزخر بالقضايا والأطروحات الجديدة التى ترتبط بتحولات المجتمع والثقافة متخذا من الجسد البشرى محورا لفهم هذه التحولات. والسؤال الذى يتبادر إلى أذهاننا ونحن نقرأ هذا الكتاب هو: لماذا هذا الاهتمام المفرط بالجسد فى حضارة ارتقت فيها الصحة إلى أعلى غاياتها؟ إن الإجابة على هذا السؤال تتطلب فهما للظروف التى تشكل بنية الفكر السوسيولوجى فى الحضارة الغربية فى الوقت الحاضر ولسنا هنا فى معرض الحديث عن هذه الظروف، ولكن حسبنا أن نشير إلى أنها ظروف ترتبط فى معظمها بما يسمى «بأزمة ما بعد الحداثة» فى الحضارة الغربية تلك الأزمة التى فرضت قضايا اجتماعية جديدة يأتى فى مقدمتها قضايا المرأة، والمرض العقلى والنفسى، وانحرافات الشباب، واختراق التكنولوجيا لعوالم جديدة ليس بمقدور الإنسان استيعابها بسرعة.

إن هذه القضايا وغيرها قد خلقت الاهتمام بسوسيولوجيا جديدة يحظى فيها مفهوم الجسد باهتمام بالغ وتحتل فيها أفكار **نيتشه** و**سيجموند فرويد** و**ميشيل فوكو** مكان الصدارة. وإذا خصصنا الحديث عن موضوعنا ـ نعنى قضية الجسد ـ فإن التحليلات التى قدمها **تيرنر** فى كتابه هذا تشى بالجدل الذى تنهض عليه الحضارة الغربية فى أيامنا هذه، ونعنى به جدل العظمة والخنوع، جدل الصحة والمرض، جدل النشاط

والاسترخاء، جدل الازدهار والانهيار فالاهتمام بقضية الجسد يعكس جدل النشاط والاسترخاء ربما. ذلك أن الاهتمام بالجسد يعكس اهتماما بقضية الصحة الدافعة على النشاط والبانية لهذه الحضارة، كما يعكس فى الوقت نفسه دعوة إلى «الانفكاك» من الروابط التقليدية التى تكبح الجسد، ليحقق الجسد أعلى درجات استرخائه وفوضاه، ويتحدد مستقبل الحضارة الغربية فى ضوء انتصار واحد من قطبى عملية الجدل هذه؛ فإما أن تدخل فى نشاط جديد، أو فى استرخاء مديد.

وتبقى كلمة ختامية تتصل بطريقة المؤلف فى عرض أفكاره. لقد حشد المؤلف الأفكار حشدًا. بحيث تدافعت يقتل بعضها بعضا ويسبق بعضها بعضا فتصرخ ويعلو صوتها فتؤكد وجودها بتكرار مفيد أحيانا باعث على الملل فى أحيان أخرى. وللمؤلف بعض الحق فى ذلك، فقد حاول - كما يوحى بذلك العنوان الفرعى لكتابه - استكشاف أشياء جديدة فى النظرية الاجتماعية ولذلك فقد كتب الكتاب بروح المكتشف الأول الذى يرصد كل ما يصادفه غير أن اجتهاد تيرنر فى الرصد والاكتشاف قد أحدث «تخمة» فكرية إن تيرنر لم يستطع أن يستوعب الدرس الذى يمكن أن نتعلمه من عبارة نيتشه التى صدَّر بها كتابه، فلم يهضم على قدر «معدته» - أو قل لم يفكر على قدر عقله - فجاء الكتاب حاملاً هذه التخمة الفكرية التى لا تخطئها عين القارئ الفاحص.

الهوامش

(١) براين تيرنر أستاذ علم الاجتماع فى جامعة Utrecht (هولندا) تتلمذ فى كلية سان انتونى باكسفورد وعمل بها لعدة سنوات ولقد لمع اسم تيرنر فى السبعينيات من خلال مؤلفيه الشهيرين: ماكس فيبر والإسلام (١٩٧٤) وماركس ونهاية الاستشراق (١٩٧٨). ولقد واصل تيرنر فى الثمانينيات إنتاجه المتميز فألف قاموس علم الاجتماع فى سلسلة قواميس البنجون، كما أخرج مؤلفات متميزة فى علم الاجتماع الدينى وفى نظرية علم الاجتماع التى كان آخرها مؤلفه بعنوان «رقصة نيتشه» الذى ألفه مع جورج شتاوت والذى قدمنا له عرضًا نقديا فى مكان آخر.



أنور مغيث

الأجساد المتحولة
ميكنة الأحياء وخيال البيولوجيا

ساد لفترة طويلة حكم عن العلم يصفه بالموضوعية والكونية والاستقلال عن المؤثرات الأيديولوجية والثقافية. ثم ظهر اتجاه جديد يربط العلم، وخاصة ما اتصل منه بالإنسان، بالخلفية الثقافية والاختيارات الأخلاقية لمجتمع ما. وقد لعبت مؤلفات مؤرخ العلوم الأمريكى **توماس كون** ومفهومه عن (البارادیجم) أو النموذج الإرشادى دورًا كبيرًا فى هذا الاتجاه. ويأتى كتاب **تيبون - كورنيو** ضمن هذا الإطار.

يتتبع المؤلف تطور علم الأحياء بداية من تشريح الجسد فى أواخر العصور الوسطى إلى الاكتشافات الأخيرة فى مجال الهندسة الوراثية فى عصرنا الحالى، وما يترتب على هذا التطور من تعديلات فى تركيب الكائنات الحية. ثم يعرض لعلاقة كل ذلك بالأبنية الخيالية المستمدة فى الفكر الغربى من المصادر الدينية والثقافية.

يرى الكاتب أن رفض العصر الحديث للفكر الأرسطى كان يعنى رفضًا للتفرقة التى أقامها **أرسطو** بين عالم ما فوق فلك القمر الخاص بالآلهة والأجرام السماوية وعالم ما تحت فلك القمر الخاص بالطبيعة. ولقد كان للرياضة لدى اليونان المكانة الأولى فى سلم العلوم ولكنها كانت تطبق فقط على عالم ما فوق فلك القمر، عالم الكائنات الثابتة الصورة والمنتظمة الحركة، ولكنها لا يمكن أن تمتد لدراسة عالم ما تحت فلك القمر أو عالم الكون والفساد لما يتسم به من تغييرات غير منتظمة وتبدل فى الصور والأحوال. وقد ارتبطت الرياضة عند اليونان بمفهوم الزمن الدورى الذى يتسم

بالعود الأبدى كما نجد لدى هرقليطس وافلاطون. ثم جاءت الأديان السماوية وطرحت تصورًا خطيًا للزمن. فقد طرح الدين للعالم بداية (خلق وتكوين) ثم غاية ينتهى إليها (يوم القيامة) وساد مفهوم تطورى للحياة داخل الزمن وأدى ذلك، كما سنرى، إلى تغيير فى علاقة الرياضة بعالم الكون والفساد.

من الجسد إلى الجينات:

كان ينظر إلى الإنسان على أنه عالم مصغر أو صورة مصغرة للكون الكبير بما فيه من نسب وعلاقات، وكذلك كان الجسد تعبيرًا عن الوحدة العضوية للمجتمع كله؛ ومن هنا جاء تحريم التشريح. وكانت المحاولات الأولى لكسر هذا التحريم فى نهاية العصور الوسطى. لقد كان إقدام العلماء على تشريح الجسد الإنسانى فعلاً محملاً بدلالات ورموز لها أكبر الأثر فى تاريخ البشر. ومعه كانت البداية لتحطيم كل ممنوع ضد المعرفة، مما أدى إلى قطع الصلة بين النفس والجسد من جهة، والعالم والنفس الكونية من جهة أخرى، فأصبح الجسد يختص بفرد معين، ولم يعد نموذجًا مصغرًا للكون كله. هذه هى المرحلة الأولى من النظر العلمى للجسد الإنسانى والمرتبطة بتشريح الجثث، وقد أدت هذه المرحلة بدورها إلى المرحلة الثانية وهى الانتقال من فكرة الجسد باعتباره نظامًا فرديًا إلى تصوره باعتباره مجمعًا للأعضاء، وهو ما أدى إلى نشأة علم الفسيولوجيا، ثم جاءت المرحلة الثالثة التى انتقل معها النظر من الأعضاء إلى الأنسجة، فالفارق الرئيسى بين مكونات الجسد ليس هو الاختلاف بين وظائف الأعضاء، ولكن اختلاف تركيبها كأنسجة تنقسم بدورها إلى أنسجة عضلية وغضروفية وسائلة.. إلخ.

وفى هذه المرحلة تم تطبيق مناهج البحث فى العلوم الطبيعية على الإنسان، وكانت مفارقة البيولوجيا هى استخدام هذه المناهج التى تدرس الطبيعة الجامدة من أجل إثبات التمييز بين ما هو جامد وما هو حى متطور، أى لإثبات خصوصية الحياة بوصفها ظاهرة. وكانت البيولوجيا قد تبنت نفس الاتجاه الاختزالى الساعى لتفسير ظواهر الطبيعة المعقدة انطلاقًا من عناصر بسيطة، وهو الاتجاه الذى ساد بعد فيزياء نيوتن. وقد ساهم هذا الاتجاه فى نقل البيولوجيا إلى المرحلة الرابعة وفيها تحولت البيولوجيا من دراسة الأنسجة إلى دراسة الخلايا، وفى هذه المرحلة تم اختراع الميكروسكوب الذى لم تظهر جدواه فى البيولوجيا إلا بعد فترة من اختراعه، فقد ظل الأوروبيون ينظرون فى صالوناتهم باندهاش إلى الكائنات الدقيقة الموجودة فى نقطة ماء تحت الميكروسكوب، دون أن يكون لديهم أى تفسير لهذه الكائنات. وهذا أمر طبيعى؛ فلكى يكون هناك موضوع قابل للتحليل لا يكفى فقط إدراكه، بل ينبغى أن تكون هناك نظرية مستعدة لاستقباله وقد ساهم المنهج الاختزالى فى صياغة هذه النظرية.

ثم بعد ذلك جاءت المرحلة الخامسة وفيها تم الانتقال من دراسة الخلية إلى دراسة مكوناتها (النواة والبروتوبلازم) .

أما المرحلة السادسة فبدأت مع تقسيم النواة إلى كروموزوم وجينات، والتى حاول من خلالها مندل

Mandel اكـتـشـاف الميكانيكا الثـابتـة للكائن الحى مستلهمًا النظرية الذرية فى الفيزياء، حيث تُمثل الجينات كـذرات تؤدى إلى حـدوث الوراثة. ورغم ذلك لم يكف علماء البيولوجيا عن البحث عما هو أبسط من الجينات. لأنهم فى أثناء هذه المرحلة كانوا يتساءلون عن السبب الذى يجعل الجينات تربط بين الأجيال، ثم انتهوا إلى تقسيم الجينة إلى جزئيات مصغرة تتكون أساسًا من مواد غير عضوية، أى أحماض مثل A D N وكـذلك استعارت البيولوجيا مفهوم الرسالة من علوم اللغة وأصبحت عملية الوراثة رسالة بين الأجيال تشتمل على باثٍ ومتلقٍ ورسالة. وأدى ذلك إلى صياغة مفهوم الشفرة الوراثية.

وهكذا أكد هذا المفهوم أهمية المنهج الاختزالى فى النظر إلى الكائن الحى، فقد كانت الخلية الحية تتسم بالحياة فى مقابل الذرة التى تتسم بمكونات غير حية، ولكن فى مرحلة البحث عن جزئيات الخلية تم التوصل إلى أنها تتكون من مركبات كيميائية وأحماض لا تتصف فى حد ذاتها بالحياة.. وهكذا أدى المنهج الاختزالى فى نهاية المطاف إلى إلغاء الفروق بين الحى وغير الحى، فما تتركب منه المادة العضوية هو نفسه ما تتركب منه المادة غير العضوية.

العقل الملاحظ والعقل الخلاق:

يقسم المؤلف العقل إلى مقولتين: العقل الملاحظ Rasion Observatrice وهو الذى يقوم بملاحظة الجسد الحى حتى يصل إلى أبسط عناصره؛ والعقل الخلاق Raison Militante وهو الذى يستهدف تعديل الكائن الحى ميكانيكيًا.

خلصنا إلى أن هناك ست مراحل من النظر إلى الكائن الحى وهى:

١ - من الإنسان الصورة المصغرة للكون إلى الإنسان الفرد.

٢ - من الجسد إلى الأعضاء.

٣ - من الأعضاء إلى الأنسجة.

٤ - من الأنسجة إلى الخلايا.

٥ - من الخلايا إلى الجينات.

٦ - من الجينات إلى الجزئيات المصغرة.

وقد تعامل العقل الخلاق مع كل هذه المراحل بما تفرضه حدودها، وبما يخدم هدفه من التعديل.

فمثلاً مع تفكيك الجسد إلى أعضاء تم التوصل إلى خلق أعضاء صناعية أو زرع أعضاء طبيعية [وفى هذه الحالة أمكن التغلب على رفض الجسد الحى للأعضاء الغريبة باستخدام محلول السيكلوسبورين الذى يُحيِّد تأثير المناعة]. وتوصلت البيولوجيا إلى صناعة طبيعية وذلك عن طريق تكنيك استنساخ الفرد: أى يمكن خلق نسختين من الفرد تستخدم إحداها فى مدّ الفرد بأعضاء لا يرفضها جسمه فى حالة فشل أحد أعضائه الأساسية، كما تعامل العقل الخلاق مع الأنسجة، وقد استطاع العالمان **يورك ويوتاس** خلق بشرة إنسانية من تركيب لبشرة عجل مع بشرة درفيل.

وفى عام ١٩٧٦ تم استخدام الدم الصناعى لأول مرة وقد وصل الأمر إلى صناعة سلع تقنية مثل القماش والميكروبورسيسور فى الكمبيوتر باستخدام أنسجة حية.

بل استغلت بعض المؤسسات التجارية هذه الإمكانية استغلالاً تجاريًا فقد قامت مؤسسات أمريكية بمشروعات لتربية البشر، مثلها مثل مشروعات تسمين الحيوانات؛ حيث احتكرت مناطق فى أمريكا اللاتينية تقوم فيها هذه المؤسسات بتغذية سكانها، ثم سحب دمائهم على فترات معينة للتجارة فى هذه الدماء.

أما فيما يخص الخلايا، فقد مضت البيولوجيا فى عملية الميكنة حثيثًا؛ إذ أنها فى هذه المرحلة قد تخلصت من العبء الأخلاقى الذى ينشأ عند التعامل مع الأجساد أو الأعضاء أو الأنسجة. وهى تجرى حاليًا أبحاثًا لصناعة خلايا حية. ويمكن الآن لزوجين أن يحتفظا ببويضة مخصبة لمدة خمسين عامًا توضع بعد ذلك فى رحم حفيدتهما.

بل أمكن التخلى عن دور الإخصاب الذى يقوم به الحيوان المنوى الذكرى لبويضة الأنثى، وأمكن للبويضة أن تتحول إلى جنين بعد استثارتها بفيروس تم تحييده.

وعبر التلاعب فى الأنزيمات والجينات أمكن تخليق حيوانات عابرة للأنواع، الأمر الذى دفع وزير الزراعة الأمريكى أن يطلب من العالمين برينستر وبالميتر أن يصنعوا أبقارًا عملاقة حلاً لمشكلة الغذاء فى العالم. ولقد أتاح كل ذلك عمليات التهجين بين الخلايا، حيث أمكن نزع نواة خلية من نوع معين ووضع نواة من نوع آخر مكانها، كما تم التوصل إلى عزل الجزئ الخاص باللون الأزرق فى أزهار الليلك وحقنه بعد ذلك فى خلية الورد فأمكن الحصول على ورود زرقاء.

من الميكنة إلى إعادة بناء الحى:

كان لخروج هذه الأبحاث من المعمل إلى الحياة الاجتماعية تأثير كبير على مختلف مظاهر الحياة من زراعة وصناعة وغيرها، ويمكن أن نحدد محاور التأثير فى الآتى:

١ - البحث الخالص:

ويتجلى فى عملية تنقية الجينات من كل شائبة بهدف الحصول على كائن مثالى.

٢ - الصحة العامة:

فقد زادت كمية الأدوية المنتجة من المادة الحية عشر مرات من عام ١٩٦٥ إلى عام ١٩٨٨ وتطورت عملية استخلاص الأمصال بشكل كبير حتى لقد أمكن حقن خلية من هرمون النمو عند الإنسان فى نبات «الدخان» وبعد أن يكبر يتم استخلاص الهرمون وقد تضاعف آلاف المرات، ولكن العلمية ما زالت مكلفة جدًا.

٣ - البيئة:

أصبح من الممكن مثلاً إنتاج خنزير أو خروف لا يحتوى إلا على شحوم قابلة للتحلل، وهى شحوم غير خطيرة بالنسبة للمستهلك. كما ارتفع إنتاج الهكتار من القمح والذرة من عشرين قنطارًا فى عام ١٩٤٥ إلى ستين قنطارًا فى عام ١٩٨٥، وتم إنتاج نباتات تقتل الحشرات. ولم يتم حتى الآن السماح لعلميات التدخل فى الجينات بالتجريب على الإنسان ولكن سياق الأمور يجزم بأنها ستحدث، وعندها يكون التطور الذى يستغرق آلاف السنين للإنسان ممكنًا فى بضع سنوات.

٤ - التحكم الاجتماعي:

اصبح من الممكن، بل ومن المطروح اليوم إنشاء بطاقة جينية لكل مواطن تستخدم فى حالات الكشف عن الجرائم كالاغتصاب مثلاً، كما يمكن التدخل فى التركيب البيولوجى للسكان من أجل الوصول إلى سوية جينية orthogénie تحت إشراف الدولة أو السلطات الدينية أو الشركات الكبرى والمؤسسات الدولية!!

هكذا يتم تعديل الكائن الحى فى إطار مشروعات ثقافية واقتصادية وعلاجية لا يخضع لها الأفراد فحسب، بل النوع الإنسانى كله.

العقل الخلاق وخيال الغرب:

فى زمن بطليموس كنا بإزاء عالمين، ما فوق فلك القمر وما تحته، أما مع كوبرنيقوس فقد صار العالم واحدًا، ومع جيوردانو برونو الذى أعدمته الكنيسة صار العالم لا نهائيًا وبالتالى لا صورة له ولا مركز. وهذا التصور يبعد عن العالم اى غائية وأية عناية إلهية. وقد أراد جاليليو الانتقال من فوضى الحواس إلى عالم العقل المنظم، فاعتبر كل ما هو واقعى هندسى. إن تصور الرياضة لدى جاليليو باعتبارها نسقًا عقليًا، يشكل جوهر كل ما هو مادى واقعى. وهى بذلك تعتبر نزعة أفلاطونية، ويلتقى تصور ديكارت للعالم مع مفهوم جاليليو، فهما لا يستقيان المعرفة من الخبرة الأمبريقية الأرسطية التى تبحث عن معلومات فى الحداثة الواقعية، ولكن الخبرة عندهما تنطلق من النظرية. ويمكن التدليل على ذلك بنظرية سقوط الأجسام عند جاليليو، إذ قام بإحضار لوح خشبى طويل وحفر فى داخله مجرى مستقيمًا غطاه بورق ناعم، وصنع كرة خشبية صغيرة تدخل فى المجرى. وثبت اللوح على محور فوق مكتبه حتى يمكنه التحكم فى زاوية الميل وقياس تأثيرها على زمن السقوط.. وهكذا نجد أنفسنا أمام خبرة لا تطرحها الصدفة وإنما خبرة يتم صياغتها وفقًا لحسابات سابقة. إن الخبرة فى المعمل هى تجربة لتحقيق نظرية تم تصورها مسبقًا.

ومن المعمل الصغير ينتقل العقل الخلاق إلى المصنع الذى يلعب الدور نفسه ولكن بشكل أكبر، فهو يمثل مجالاً يهدف إلى إنشاء طبيعة جديدة اصطناعية تتحدد وفقًا لقوانين العقل المنظِّم.

لقد أصبحنا أمام قسمة جديدة، فلدينا عالم ملئ بالفوضى والأخطاء بالرغبات والطموحات إزاء عالم الأشياء البارد.. وهذه القسمة تولد وضوحًا ومعرفة، ولكنها فى الوقت نفسه تولد إحباطًا ويأسًا. ولذا يسعى العقل المقاتل إلى أن يصنع غايات إنسانية فى عالم بلا غاية، ومن هنا يقوم على الدوام بتعديل وتشكيل العالم طبقًا للعقل.

تم تشكيل العقل الحديث عند نقطة التقاء تراثين: تراث أثينا حيث كان بناء المبادئ الأولى للفكر الاستنباطى المنطقى الذى يعطى مكانًا كبيرًا للرياضة، والتراث اليهودى - المسيحى الذى أدخل المفهوم الخطى التطورى للزمن. وأعطى قيمة كبرى للفعل الإنسانى المتدخل فى الطبيعة، ودعم مركزية الإنسان القائمة على قرابته لله أكثر من باقى المخلوقات.

الحداثة كمسيحية متحققة:

ينتقل المؤلف فى الجزء الثانى من كتابه، إلى دراسة المصادر اللاعقلانية للعقلانية الحديثة بحثًا عن تأثير البنى الخيالية الجماعية للغرب على العلم الحديث، متبنيًا وجهة نظر هيجل التى ترى أن العلم الحديث ليس إلغاء للمسيحية ولكنه تحقيق لها. وكان كانط يرى أن الخيال هو أساس العقل، ولذا فقد انطلقت مسيرة العقل فى إعادة صياغة العالم من الخيال الجماعى الغربى، وكان الهدف منها هو الوصول إلى اشتراك الإنسان فى عملية الخلق وتجسد الله، وقد أدت إعادة صياغة العالم إلى وجود ثلاثة أبنية للواقع تجمع بين العقلى والخيالى:

١ - يوم القيامة الصناعى الناتج عن الفيزياء النووية، فقد أدت عملية تطوير القنابل التى كان هدفها تحقيق حلم تحطيم الخصم، إلى وضع قدرى يهدد بنهاية الإنسان بل ونهاية المجال الحيوى كله.

٢ - الخيال قادر على كل شىء: وهو ما يبرزه تطور الكومبيوتر والروبوت حيث يخلقان واقعًا جديدًا أكثر حرية وأكثر غموضًا، ويسير الإنسان الآلى فى طريقه إلى الاستقرار والقيام بأعمال البشر بصورة منتظمة.

٣ - من تعديل الجينات إلى تحويل الإنسان: وهنا نجد الصلة وثيقة بالمسيحية، فقد نشأ العلم الغربى، متأثرًا بالمسيحية، فى ظل قطيعة بين الإنسان وباقى الأحياء، وكان التجسد الإلهى فى شخص المسيح البشرى، من الرموز التى كرست هذه القطيعة وسمت بالإنسان إلى مصاف الآلهة، ولو نظرنا إلى البيولوجيا وما أدت إليه من نتائج فيما يخص تحويل الأجساد لوجدناها على صلة تامة بالرموز المسيحية تصل حتى إلى استخدام المصطلحات نفسها مثل (تجسد - خلق - تحول - يوم القيامة - القدرة على كل شىء - تحول الجواهر - بعث... إلخ).

ونحن نجد أن مصطلح التحول Trans figuration والمسمى فى المسيحية الشرقية بالتجلى، يصف المسيح عند الموعظة - فوق الجبل وقد تجلى لحوارييه فى جسد كله من نور، وفى طلعة أبهى من صورته البشرية المعتادة. ودعوة المسيحية لأتباعها هى الحياة فى المسيح، وذلك عن طريق المناولة حيث يأكل المؤمنون لحم المسيح ويشربون دمه، مرموزًا إليهما بالخبز والنبيذ، وتهدف المناولة إلى خلق جسد جماعى صوفى، وهو ما يتحقق الآن فى البيولوجيا المتطورة التى تتيح تبادل الأعضاء، كما تهدف المناولة أيضًا إلى إعادة بناء الجسد الخاطئ ليصبح مشرقًا مجيدًا. وتختلف الكنيسة المسيحية عن المؤسسات الدينية الأخرى فى باقى الأديان السماوية، فهى لا تكتفى بأن تكون ذات أصل مقدس فحسب، بل هى تمثل وجود الله المتحقق على الأرض، ففكرة تحقيق الله على الأرض هى من أقوى البنى الخيالية فى الغرب. ولذا فإن كل هذه المفاهيم المسيحية التى أشرنا إليها، تسعى الحداثة لتحقيقها فى المجتمع.

تمائم الغرب

هاجمت فلسفة التنوير الدين انطلاقًا من التحليل العقلانى. ويرى هيجل أن التحليل خواء لا ينتج فلسفة، وكذلك الشعور والحساسية لا ينتجان فلسفة لأنهما خلو من العقل. ولهذا تبنى كانط وفيخته مفهوم المطلق،

ولكنهما وضعاه خارج العقل. اما هيجل فيرى المفهوم الخالص أو اللانهائية تشبه هوة من العدم يسقط فيها كل كائن بها وحركة الكائنات نحو الإلهى هى أساس النظام الهيجلى الثلاثى الأبعاد: (طبيعى، منطقى، تاريخى). والتاريخ ملحمة إلهية - إنسانية، فالمسيرة التدريجية للروح تتحقق فى ثقافات الشعوب التاريخية وأديانها. وهدف المسيرة هو أن تخلق الروح طبيعة جديدة. فالمجتمع الصناعى هو فى نهاية الأمر جسد للروح المطلق.

يستبعد هيجل افريقيا كلها من مجال التاريخ. لأن هدف التاريخ هو تشكيل طبيعة جديدة ولكن الأفريقى الذى يقدس الأوثان ويلجأ إلى التمائم، تكون له على الطبيعة سيطرة خيالية غير قابلة للتحقق واقعيًا. فليس هناك خلف الشىء المقدس شىء آخر.

إن بناء مجال للموضوعية فى تاريخ العلم مستقل عن الذات، وبناء علوم الطبيعة المختلفة يقتضى المرور بالأديان التوحيدية، التى لا تقف عند حدود التميمة، وقد اعترض علماء الأنثربولوجيا على النظرة الغربية الاستعلائية لمفهوم التميمة، كما استخدمه كل من ماركس وفرويد، وكشف هؤلاء العلماء عن همجية الغرب، وذلك من خلال تعامل المجتمع الصناعى الحديث مع السلعة والنقود لدى ماركس وعلى متعلقات الحب والجنس عند فرويد.

الموت والحضارة:

إن المجتمع المدنى عند هيجل باعتباره مجتمعًا لجدل السيد والعبد، هو مجتمع للموت المتجسد عن طريق العمل والأدوات. فالعمل هو خاصية العبد ذلك الميت - الحى الذى يهب الحياة للسيد. والبعد التقنى الأدائى فى العمل يهدف إلى تحطيم المادة وإعادة ترتيب قطعها من أجل غايات إنتاجية. ويتخذ تجسد الموت فى المجتمع المدنى صيغًا متنوعة: فالآلات تقوم بتضخيم الحركة المدمرة وتقسيم العمل يولد السلعة والنقود فى شكل التراكم والتكرار وهى تمثل ما يسميه هيجل الرغبة الميتة. والدولة نفسها قد ولدتها التعارضات المميتة بين الطبقات فى المجتمع المدنى. والدولة لدى هيجل منوط بها إخراج الحياة من هذا الموت الآلى فى الآلات والرساميل العائمة والمنتجات السلعية. ولكن الوضع الذى قادتنا إليه هذه الدولة الحديثة يثبت العكس تمامًا، ويعلن فشل الحل الهيجلى. إن الحداثة باعتبارها تجليًا متحققًا لجسد المسيح، لا تلاقى فى النهاية سوى الموت. فحضور الله فى الأشياء خاص بأوروبا وليس بأفريقيا، واليوم ينظر الإنسان إلى السماء فلا يرى إلا الموت، فهو الوجه الحقيقى للإله الحاضر فى الغرب.

لقد أدى توسع الغرب إلى تبنى مناطق العالم الأخرى للثقافة دون فحص لمشروعاته. وأدى ذلك إلى تدمير الثقافة التقليدية فى كل مكان. ولم يبق أمام الغرب سوى البحث فى مكنوناته الثقافية عما يخرجه من النهاية التراجيدية التى وصل إليها، حيث يتخذ الروح المطلق وجه الموت المضمر والمعمم.

ومن أجل التحكم فى أليات البيولوجيا أخلاقيًا ومعياريًا لا يوجد سوى طريقين:

١ ـ التسليم باستحالة منع الأخطار، وبالتالى يتم انسحاب نقدى غير مؤثر.

٢ ـ التدخل بتنقيح المبادئ الأخلاقية الموجودة وتعديلها وذلك عن طريق وضع حدود جديدة بين الطب والقانون والاقتصاد، وعن طريق استئناس مشروع تحويل الكائن الحى واستئصال همجيته، وتقليل الهوة التى تفصل بين البيولوجيا والقانون فى مجالات مثل (نظام الأبوة وتمامية الجسد والهوية البيولوجية الجديدة). ويمثل هذا الاتجاه أولئك الذين يتبنون نزعة إنسانية شكلية فارغة تؤيد فى جوهرها هذا المصير الإنسانى، وتقترب من الإرهاب لأنها تجعل هناك نخبة تتحكم فى تعديل الإنسان، زاعمة أنها تعمل للصالح العام.

إن الاعتراف بالثورية الهائلة لمسار البيولوجيا، ويعجز الممارسة المعيارية عن متابعته، كفيل بأن يوجه البحث الفلسفى إلى مناطق أكثر ثراء.

إن أبناء البوذية والإسلام والهندوسية، فى رأى المؤلف، يقفون فى مفترق الطرق فقد لا يجدون فى بنيتهم الخيالية أجوبة تحمى تصوراتهم من نفوذ هذه البنى الخيالية الغربية النشطة.. ولكنها ستكون خسارة فادحة للغربيين أن لا يستطيع أبناء الثقافات الأخرى تقديم إجابات تحد من التوجه الغربى، وتجعله محليًا وخاصًا وعابرًا، ولكن ثقافتهم التى يتم منذ فترة طويلة تهميشها وإضعافها، مع تنامى هذا التحدى الغربى فى الوقت الحاضر، يجعل مثل هذه الإجابة أمرًا صعبًا.

وبالبحث عن كوابح لهذا المسار المأساوى فى ثقافة الغرب، يتجه المؤلف إلى التعويل على روح التكنيك! فجوهر التكنيك فى تاريخ الإنسان هو انه كان دائمًا حيلة الإنسان للخروج من وطأة التطور الذى كانت تتعرض له الكائنات الحية الأخرى. وهذا تفسير الفيلسوف إرنست كاب للتكنيك، فقد اخترع الإنسان المطرقة حتى لا تصبح قبضته مثل قبضة الغوريلا، واخترع الكماشة حتى لا تصبح ذراعاه مثل زوائد الكابوريا. فالعقل التجريبى هدفه التعديل، أما العقل التكنيكى فكان هدفه دائمًا الحفاظ على الإنسان كما هو. وربما لا يزيل التطور الناجم عن دخول التكنيك فى المنطق العلمى الجديد عنه هذه الخصوصية: وهى السعى دائمًا لحفظ كمال الجسد.



حسن طلب

ديوان العاشقات

ألوان من صور الحب فى شعر النساء

تأثرت النظرة إلى المرأة الشاعرة فى التراث، بالنظرة الدينية المتزمتة إلى المرأة عموما، باعتبارها مخلوقا ناقصا. ولاشك فى أننا نستطيع أن نجد من حين إلى آخر نظرات إنسانية خالصة لم تقوم شعر المرأة إلا على أساس فنى موضوعى مستقل عن المعايير الفقهية السائدة، على نحو ما فعل «**المبرِّد**» حين قدم **الخنساء وليلى الأخيلية** على أكثر الفحول، إلا أن ذلك لم يعجب أغلب الأدباء، خاصة الذين خلطوا بين أحكام الأدب والفن من جهة، وبين تعاليم الدين من جهة أخرى، على نحو ما فعل **الحصرى القيروانى**، الذى نظر إلى حكم **المبرد** فلم يجد فيه إلا الاستثناء الذى يؤكد القاعدة، فالمرأة عنده نادرا ما تستطيع أن تتقدم فى صناعة. ولم يكن برهانه على هذا، غير الآية المعروفة: «**أو من يُنَشَّأُ فى الحلية وهو فى الخصام غير مُبين**» ـ (الزخرف ـ ١٨). وقد استغلت هذه الآية وغيرها فى تأكيد دونية المرأة وتجريدها من إنسانيتها، إلى الحد الذى أصبحت فيه تتساوى مع الأفعى حقيقة لا مجازا، فقد أوضح **القاضى الزبيدى** (توفى ١٤٩هـ) أنه قد «أُخذَ على النساء ما أُخذ على الحيَّات: أن يتَجَحَّرْنَ فى بيوتهن»؛ كما قرر **ابن الجوزى** فى كتابه (أحكام النساء)، أن «النساء ليس لهن سلام ولا عليهن سلام». وعلى نحو ما وجد هؤلاء آيات من القرآن يفسرونها على هواهم، فقد وجدوا أيضا من الأحاديث النبوية ما يدعم تفسيرهم، فهذا **ابن القيم** يروى فى (أخبار النساء) خبر استئذان **ابن أم مكتوم** الضرير حين يدخل

على الرسول وعنده امراتان من نسائه، فقال لهما قوما وادخلا البيت، فقالتا: يا رسول الله هو أعمى، فقال: أفعمياوان أنتما؟!

كانت هذه هى الصورة التى أريد لها أن تسود، حتى لو كانت ستؤدى إلى عودة التقاليد الجاهلية التى جاء الإسلام لينبذها؛ وقد أدت إلى ذلك بالفعل كما يبدو من هذا الحنين المكتوم إلى وأد البنات وتفضيل مصاهرة القبور على مصاهرة الرجال؛ يقول شاعر إسلامى هو عقيل بن علقمة :

إنى وإن سِيق إلىَّ المهرُ
ألفٌ وعبْدانٌ وذَودٌ عشْرُ
أحبُّ أصهارى إلى القبرُ

ويقول آخر عباسى، هو عبيد الله بن عبد الله بن طاهر:

لكل أبى بنتٍ يرجَّى بقاؤُها ... ثلاثة أصهارٍ إذا ذُكر الصِّهرُ
فبيتٌ يغطيها، وبعلٌ يصونها ... وقبر يواريها، وخيرهما القبر

ويتظرف «الباخرزى»، فيقول:

القبر أخفى سترة للبناتْ ... ودَفْنُها - يروى - من المكرمات
أما رأيت اللّه عزَّ اسمُهُ ... قد وضعَ النعشَ بجنب البناتْ!

فإذا أضفنا إلى نظرة هؤلاء إلى المرأة على أنها حية ليس لها غير الجُحر، وإلا فالقبر؛ نظرتهم إلى الشعر على أنه من رُقى الشيطان؛ كان لنا أن نتخيل المأزق الصعب الذى يحيط بالنساء الشواعر، فإذا كانت المرأة العادية ملعونة مرة واحدة بسبب أنوثتها، فالمرأة الشاعرة ملعونة مرتين لأنها تجمع بين الكريهين: الأنوثة والشعر!

ولأن الحياة لا تصنعها فتاوى الفقهاء ولا توجهها تعاليم اللاهوت؛ ولأن جذوة الإبداع فى الإنسان - ذكرا كان أو أنثى - لا يمكن أن تطفئها قوانين التحريم التى تتزىٌ برداء الدين؛ فقد كانت هناك دائما نظرة إنسانية معارضة لكل أنواع الكبت والقمع والتحريم؛ وكما وجد المتزمتون آيات يستندون إليها، وجد

معارضوهم ايات مقابلة ولجأوا إلى التأويل واحتكموا إلى العقل وسنة الحياة؛ ووجدوا مثل ذلك فى الاحاديث، ففى مقابل حديث (اوعمياوان انتما؟!)، كان هناك - مثلا - ما روته كتب الاخبار عن جارية حسان بن ثابت حين انشدت على مسمع من الرسول:

هل عليَّ - ويلكما - إنْ لهوتُ من حَرَجِ!

فأجابها الرسول: «لا حرج إن شاء الله»، فلا هو غضبَ من الشعر، ولا اعترض على ما فيه من لهو.

لقد كانت النظرة غير الإنسانية إلى (الأنوثة) بوصفها عارا أو عيبا؛ مضادة لطبيعة الأشياء، ولم يكن اقتناع قطاع عريض من جماهير المسلمين بهذه النظرة بقادر على أن يمنع الأنثى من أن تحس بجمالها وتفخر به وتعبر عنه نثرا أو شعرا او سلوكا، حتى فى صدر الإسلام الباكر، ولا بقادر على أن يمنع الرجال من التعبير عن إحساسهم بهذا الجمال، فهذا «ابو هريرة» كما يروى ابو الحسن المالقى فى (الحدائق الغناء)، يثنى على جمال عائشة بنت طلحة زوج مصعب بن الزبير، وكذلك يفعل انس بن مالك، اما عائشة نفسها التى كانت فاتنة عصرها، فكانت تفخر بهذا الجمال فتقول: «والله لأنا أحسن من النار فى عين المقرور فى الليلة القارة»، وهذا هو معاوية بن ابى سفيان أمير المؤمنين لا يتحرج من ان يشجع فاختة بنت قرظة على أن تستجيب لحاجات الجسد ولا تخجل من انوثتها فيقول كما يروى المالقى نفسه: والله لخيركن النخارات الشخارات.

فى هذه المختارات الوان من شعر الحب الذى عبرت به النساء عن تجاربهن العاطفية وحاجتهن الجسدية تماما كما فعل الرجال؛ فهذا هو الأمر الطبيعى المتوقع، وغير ذلك هو الذى ينبغى أن يثير انتباهنا ويدفعنا إلى الشك والسؤال.

تعمدنا فى هذه المختارات أن نتجنب الشعر المبتذل والألفاظ الخارجة، كما تعمدنا الا نورد شيئا لشاعرات مشهورات مثل ليلى الاخيلية وولادة بنت المستكفى إلا فى اضيق الحدود، فقد آثرنا أن نقدم النماذج التى قد يعز على القارئ طلبها فى المصادر الأصلية.

أما من حيث تقسيم هذه المختارات ، فقد روعى فيه أن يغطى العناصر الأساسية التى تشكل تجربة الحب عند المرأة من زواياها المختلفة ، فمن إحساسها بالطبيعة وتوظيفها العاطفى لرموزها ، إلى

إحساسها بجسدها واعتزازها بأنوثتها إلى غير ذلك من الموضوعات التى تتعلق بصورة الزوج وصورة فتى الأحلام وما تستدعيه مثل هذه الصور من مشاعر الحرمان والوحشة ، أو من روح الفتنة والإغراء .

لقد عبرت المرأة الشاعرة عن كل ما يمكن أن توحى به إليها تجربة الحب ؛ ولئن كانت لم تتحرج فى أحيان كثيرة من الحضور الطاغى لشهوة الجسد ، فإنها قد سمت فى أحيان أخرى بتجاربها العاطفية إلى آفاق القداسة ، وإذا كان **مجنون ليلى** قد قال :

أرانى إذا صليت يَمَّمتُ نحوها ... بوجهى، وإن كان المصلَّى ورائيا

فهذه **عنان الناطفية** تقول :

الكفرُ والسحرُ فى عينى إذا نظرت ... فاغرب بعينيْكَ يامغرورُ عن عينى
فإن لى سيفَ لحظٍ لست أغمده ... من صنعةِ اللهِ ، لا من صنعةِ القَيْن

ولم يكن النيل من المقدسات هو المقصود فى الحالين ، بل كان المقصود هو الارتفاع بالحب إلى مصاف القداسة.



ديوان العاشقات

١ ـ صورة الطبيعة

امرأة تتغزل بامرأة!

أباح الدهر أسراری بوادی[1] ... به للحسن آثار بوادی

فمن وادٍ يطوف بكل روض ... ومن روض يطوف بكل وادی

ومن بين الظباء مهاة رمل ... سبت عقلی وقد ملكت فؤادی

لها لحظ ترقده لأمر ... وذاك الأمر يمنعنی رقادی

إذا سدلت ذوائبها عليه ... رأيت البدر فی أفق السواد

تخال الصبح مات له خليل ... فمن حزن تسربل بالحداد

حمدة بنت زياد بن المؤدب الملقبة بخنساء الأندلس والمشهورة باسم «حمدونة»: نزهة الجلساء للسيوطی ٩/٣٨ ـ وانظر أيضا: رايات المبرزين ـ ٥٤ والوافی بالوفيات ١٣/١٦٤ وفوات الوفيات ٢٨٩/١. ومن المصادر ما ينسب هذه الأبيات إلى مهجة الغرناطية أو إلى ثواب المدينية.

---

(١) كلمة (وادی) لم تنون هنا، فظلت الياء للضرورة الشعرية التی اقتضاها التصريع، وكذلك فی نهاية البيت والبيت التالی.

مطر وخمر ونرجس

أجاب الوابل الغدق　　　وصاح النرجس الغرق

فهات الكأس مترعة　　　كأن حبابها حدق

تكاد لنور بهجته　　　حواشي الكأس تحترق

فقد غنى «بنان» لنا:　　　(جفون حشوها الأرق)[1]

عريب المامونية: الحدائق الغناء لأبى الحسن المالقى ـ ٩٩ ـ وانظر: نساء الخلفاء لتاج الدين ابن الخازن ـ ٥٩.

حواء والتفاحة

يا طيب تفاحة خلوت بها　　　تشعل نار الهوى على كبدى!

أبكى إليها وأشتكى دنفى　　　وما ألاقى من شدة الكمد

لو أن تفاحة بكت، لبكت　　　ـ من رحمتى ـ هذه التى بيدى

إن كنت لا تعلمين ما لقيت　　　نفسى، فمصداق ذاك فى جسدى

فإن تأملته، علمت بأن　　　ليس لخلق عليه من جلد

محبوبة المتوكلية: المستطرف للسيوطى ٦٤، والإماء الشواعر للأصفهانى ١١٨.

طبيعة حانية وظلال دانية

وقانا لفحة الرمضاء واد　　　وقاهُ تضاعف النبت العميم

---

(١) شطر بيت من شعر غناه «بنان» فطربت له عريب وكتبت مقطوعتها هذه على بحره وقافيته، وتمام البيت: ـ

جفون حشوها الأرق　　　تجافى، ثم تنطبق

نـزلنـا دوحــــــــه، فــــــــحنـا عـلـينـا
حنو المرضـــــــعـــــات عـلـى الفـطيـم

وأرشـــــــــفنـا عـلـى ظـمــــــأ زلالا
ألـذ مـــن المدامــــــــــــــة لـلـنـديـم

يروع حــــصــــاه حــــاليـــة العـــذارى
فــــتلمس جـــانـب العـــقـــد النظيم

يصـــــد الشـــمس أنـى واجـــهـــتنا
فـــيــحـــجـبــهـــا، ويأذن للـنسـيـم

حمدونة (حمدة بنت زياد): التذكرة الفخرية للإربلى - ٢٣٨.



٢ ـ صورة الهوى

جمر بجمر

ســــألت المحــــبين الذين تحــــملوا
تبـــــاريـح هذا الحب فـى ســـــالف الـدهر

فــقـــالوا: شــــفــــاء الحب حب يزيـله
لآخــــــر، أو نأى طـويل عـلـى هجـــــر

فــجـــربت مـــا قـــالوا؛ فكـنت كـمن رجــا
ـ ضـلالاً وجـهـلا ـ يخـمـــد الجـمـر بالجـمـر!

ام الضحاك المحاربية: (الحماسة البصرية ٢/١٧٤ ـ ٥). وينسبها ابن المعتز فى طبقاته لعوف بن محلم.

فساد الحب

مـــــــــا الحب إلا قــــــــبـلـة
وغــــــمـــــز كـف وعــــضـــــد

مـــــــــا الحـــب إلا هــكـــذا
إن نـكـح الحـب فــــــــــســــــد

امراة اموية من بنى عذرة ـ اخبار النساء : (٥١).

شفاء الحب

شـــــفـــــاء الحب تقـــبـــيـــل وضم ... وأخـــــذٌ بـالمنـاكـب والـقـــــرون

ورهـز تـذرف الـعـــيـنـان منـه ... وزحـف بـالـبـطـون عـلـى الـبـطـون

شاعرة مجهولة ..

الحب خبرة

ليس خطـب الهــوى بخطـب يسـيـر ... لا ينبـيـك عنه مـثـل خـبـيـر

لـيس أمـــر الـهـــوى يـدبـر بالـرأ ... ى، ولا بالـقـيـاس والـتـفكـيـر

إنمـا الأمـــر فـى الـهـــوى خطـرات ... مـحـدثات الأمـور بعـد الأمـور

(عليـة بنت المهـدى: زهر الآداب: ٢/٧٢٥، وهى هناك بلا عـزو، وعزاها إلى علية صاحب «شاعرات العرب»).

الحب جور

وضـع الحـب عـلـى الجـــور، فـلـو ... أنصـف المعـشـوق فـيـه لسـمج

لـيس يسـتـحـسـن فى وصـف الهــوى ... عـاشق يحـسـن تـأليـف الحـجج

وقلـيل الحـب صـرفـا خـالـصـا ... لهـو خـيـر من كـثـيـر قـد مـزج

علية بنت المهدى: نزهة الجلساء: ٦٢) .

بحور الحب وعساكر الهوى

يا لائمى جـهـلا ألا تـقـصـر ... من ذا عـلى حـر الهـوى يصـبـر؟!

لا تـلحـنى أنى شـــــــربت الهـــــوى | صــرفــــا، فــمـــمــزوج الــهــوى يسكر
أحـــــــاط بـى الحب، فــــــخـلـفى لـه | بـحـــــــر، وقـــــدامى لـه أبـحــــــر
تـخــــــــفق رايـات الــهــــــوى بالـردى | فــــوقى، وحـــولى للـهـــوى عـــسكر
ســــيـــــــان عـندى فـى الهـــوى لائـم | أقـل فـــــيـــــــه، والـذى يـكثــــــــر

عنان الناطفية: الإماء الشواعر ٤٣).

معجزة الحب

يا مـــعـشـــــر الـنـاس ألا فــاعـــجـبــوا | ممـا جـنـتـــــــــه لـوعــــــــــة الحـب!
لـولاه لـم يـنـزل بـبـــــــــــدر الـدجـى | مـن أفـــــقـــــه العـلـوى للـتـــــــرب
حــــــــــــــــــبى بمـن أهـواه لـو أنـه | فـــــــارقـنى، تـابعــــــــه قـلـبى

ام الكرام بنت المعتصم بن صمادح المرية: الشعر النسوى للريونى - ٩٧ -).



٣ ـ صورة الانثى

طبيعة غالبة

فـــقـــــولا لهـــــذا اللائمى الآن أعـــفـنى | وإن أنت لـم تفـعـل فـعض الأصـــابعـــا
ولا مــــا تـرون اليــــوم إلا طـبـــيـــعــــة | فكـيـف بتــــركى يـا ابن أم الطـبــائعـــا؟!

عنبة ام حاتم الطائى: الشعر والشعراء - ٢٤٨/١.



للفنان ماتيس



امرأة مقاتلة

أحمل رأسا قد سئمت حمله   وقد سئمت دهنه وغسله

ألا فتى يحمل عنى ثقله

ام حكيم : شعر الخوارج.

هل الانوثة عار؟

تعيرنى داء بأمك مثله؟!   وأى حصان لا يقال لها هلا؟![1]

ليلى الاخيلية.

مثال الجمال

تزود بعينيك من بهجتى   فقد خلق اللّه منى الجمالا

(امراة: بلاغات النساء لطيفور - ٢١٠).

فوق الصفات

وتقصر عنى جميع الصفات   فمن نالنى نال فوق المنى

امراة من بنى شيبان: بلاغات النساء لطيفور - ٢٠٩).

زنجبيل سلسبيل

كأنى جنى النحل والزنجبيل   وصفو المدامة والسلسبيل

يزين سنا الوجه لى مبسم   كمثل اللآلى، وطرف كحيل

امراة من بنى كندة: بلاغات النساء لطيفور - ٢٠٩.

(١) قالت هذا البيت ردا على النابغة الجعدى الذي عرض بالشاعرة قائلا:

الا حيِّيا ليلى، وقولا لها   فقد ركبْت امرا اغرَّ مُحَجَّلا

وكلمة (هلا) ذات إيحاءات جنسية هنا، وفى بقية قصيدة النابغة هجاء فاحش مكشوف يحاول أن ينال به من انوثة ليلى.

الجمال الواثق

عـيـــون مـــهـــا الصـــريـم فـــداء عـــينى ... وأجــيـــاد الـظـبـــاء فـــداء جـيــدى

أزيـن بالــعــــقــــود، وإن نحـــرى ... لأزين لــلعــــقــــود من العــــقــــود

ولا أشكـــو مـن الأرداف ثـقـــــــلا ... وتـشكـو قـــامـــتـى ثقـل النـهـــود

سلمى بنت القراطيسى البغدادية: نزهة الجلساء للسيوطى - ٤٤.

ذكورة فى أنوثة

جـــازيت شـــعـــراً بشـــعـــر ... فـــقـل لعـــمـــرى من اشـــعـــر

إن كـــنـــت فـــى الخـــلـــق أنـــثـــىً ... فـــإن شـــعـــرى مـــذكـــر!

نزهون الغرناطية: الشعر النسوى للريونى - ٩١.

البيض الغوانى

مل بـى إلى مـــجـــرى النســـيم الـوانى ... واجــعـل مـقــيـلـك دوحـــتـى نعــمـــان

وإذا العـــيـــون شنن غـــارة ســـحـــرها ... ورمـين عن حـــصن المـنـون جـــوانـى

فـــاحـــفظ فـــؤادك أن يصـــاب بنـظرة ... عـــرضـــا، فـــآفـــة قلبـك العـــينان

من كـل جـــائلـة الوشـــاح يـهـــزها ... مـــرح الشـــبـــاب الـلدن هـز البـــان

بـيض غـنـيـن بحــــســنهـن عـن الحلـى ... ولذاك أســـمـــاء النســـاء غـــوانى

شهدة بنت الأبرى البغدادية: نزهة الجلساء للسيوطى - ٤٦.

امرأة ليست للمتعة

ألا إن وجـــهـــا حـــسَّن الـلــهُ خلقـــه ... لأجـــدرُ أن يُلفـى به الحـــسنُ جـــامـــعـــا

وأكِـــرمُ هـــذا الجِـــرم عـــن أن ينـالـه ... تَـــورُّكُ فـــحلٍ هـــمـــه أن يجـــامـــعـــا

ام حكيم : شعر الخوارج .

شم الرياحين

إن النســـــاء رياحين خلقن لكم ... وكلكم يشتــــهى شم الرياحـــين

امرأة عباسية: الأذكياء لابن الجوزى ـ ٢٣١.

تذليل وتأليف

إن المطايا لا يلذ ركـــوبهــــا ... حتى تذلل بالزمـــام وتركـــبا

والدر ليس بنافع أصـــحــابه ... حـــتى يؤلف فى النظام ويثــقـبا

عنان الناطفية.

رأى فى القيان

ويحك إن القيــان كالشــرك الـ ... ـمنصــوب بين الغـــرور والكذب!

لا يتصــديـن للفقـــيــر، ولا ... يطلبن إلا مــعــادن الذهب

بينا تشكى هواك، إذ خـــرجت ... من لحظات الشكوى إلى الطلب

تلـــحـــظ هـــذا وذاك وذا ... لحظ مـــحب بعـــين مكتسب

فضل الشاعرة: طبقات ابن المعتز ٤٢٧، والإماء الشواعر للأصفهانى : ٥٨.

صورة عاشقة

كأنهـــا زهرة بيـــضـــاء قد ذبلت ... أو نرجس مس مسكاً طيـبا عبــقا

إنى لأرحم من حـــبى لهـــا ـ سلمت ... من كل حادثة ـ يا قوم من عـــشقا

عريب المامونية: الحدائق الغناء للمالقى ـ ١٠٥.

من الفراش إلى الميدان

تركت رمـــحـــا لينا مـــســـه ... وجئت رمـــحـــا مـــســـه قـــاتل

شـــتـــان : هذا بدم ســـائل ... وذاك منه عـــســـل ســـائل

مطعـــــون ذا كم منه فى لذة ... وأم مطعـــــون بذا ثاكل

امراة خارجية: شعر الخوارج.

رسائل النساء

صــــــحـــــــائـفـنـا إشــــــارتـنـا وأكــــــــثــــــــر رسـلـنا الحـــــــدق
لأن الـكـتـب قـــــــــد تـقـــــــــرا ولـــيــــس بــــرسـلـنـا نــــــشـق

علية بنت المهدى: نزهة الجلساء للسيوطى - ٦١.

البغداديات المتبخترات

آها عـلى بـغـــدادهـا وعـــراقـــهـــا وظبـــائهـــا، والـســحـــر فى أحـــداقـــهـــا!
ومــــجـــالهـــا عـنـد الفـــرات بـأوجــه تبـــــدو أهلـتــــهـــا على أطـواقـــهـــا
مـــتـــبـــخــتــرات فـى النعـــيم كــأنما خلـق الهـــوى الـعـــذرى من أخـــلاقـــهـــا
نفـــسى الفـــداء لهـــا، فـــأى مـــحـــاسن فى الـدهر تشـــرق من سنا إشـــراقـــهـــا؟!

قمر البغدادية: الشعر النسوى للريونى - ٥٢.



٤ـ صورة المعشوق

نطفة من فيه

فـــمـــا نطـفـــة من مـــاء (بيـــشـــة) عـــذبة تمـنع مـن أيـدى الـرواة أرومـــــهـــــا
بأطـيب مـن فـــيـــه لو انَّـكِ ذُقْــتِـــهِ إذا ليـلة ســحت وغـــاب نجـــومـــهـــا

خبيرة بنت ابى ضيغم البلوية: اعلام النساء لكحالة - ١/ ٤١١ - طيفور ٢٧١.

شهادة

شهدت - وبيت الله - أنك طيب الـ ... ـثنايا، وأن الخصر منك لطيف

وأنك مشبوح الذراعين خلجم ... وأنك إذ تخلو بهن عنيف

وأنك نعم الكمع فى كل حالة ... وأنك فى رمق النساء عفيف

امرأة: بلاغات النساء لطيفور ١٥٣.

شهادة أخرى

فما طعم ماء، أى ماء تقوله ... تحدر من غر طوال الذوائب

بمنعرج من بطن واد، تعاقبت ... عليه رياح الصيف من كل جانب

نفت جرية الماء القذى عن متونه ... فما إن به عيب تراه لشارب

بأطيب ممن يقصر الطرف دونه ... تقى الله، واستحياء بعض العواقب

عاتكة المرية، او زينب بنت فروة، او ام فروة الغطفانية: وحشيات أبى تمام ٢٠٢ - وذم الهوى لابن الجوزى ٢٣٧ - ونشوة الطرب لابن سعيد ٥٧٩/٢ - وزهر الآداب للقيروانى ١/ ١٨٥.

فتى كفتاة

فتى كالفتاة البكر يسفر وجهه ... كأن تلالى وجهه القمران

أغر أبر ابنى نزار ويعرب ... وأوثقهم عقدا بقول لسان

وأوفاهم عهدا وأطولهم يدا ... وأعلاهم فعلا بكل مكان

وأضربهم بالسيف من دون جاره ... وأطعنهم من دونه بسنان

كأن العطايا والمنايا بكفه ... سحابان مقرونان مؤتلفان

امامة بنت الجلاح: ديوان المعانى للعسكرى ٦١/١ - ٢.

نصر بن حجاج

هل من سبيل إلى خمر فأشربها؟ أم من سبيل إلى نصر بن حجاج؟!
إلى فتى ماجد الأعراق مقتبل سهل المحيا، كريم، غير ملجاج
تمته أعراق صدق حين تنسبه أخى حفاظ، عن المكروب فراج

امرأة من المدينة (فى عهد الخليفة عمر): تزيين الأسواق للأنطاكى - ٣٧٨.

أبو الشعثاء

لأبى الشعثاء حب دائم ليس فيه تهمة للمتهم
يا فؤادى فازدجر عنه، ويا عبث الحب به فاقعد وقم
جاءنى منه كلام صائد وسيلات المحبين الكلم
قانص تأمنه غزلانه مثلما تأمن غزلان الحرم

دنانير (جارية ابن كناسة): روضة المحبين ٣٤١ - وذم الهوى ٢٧٤ - والإماء الشواعر ٤٦.

الفتى «جَحوَش»

بنفسى إلينا جحوش وقميصه وأنيابه اللاتى جلا ببشام
ولازال منهل من الغيث رائح يقاد إلى أهل الغضا بزمام
ليشرب منه جحوش ويشمه بعينى قطامى أغر شآمى
فأقسم أنى قد وجدت بجحوش كما وجدت عفراء بابن حزام
وما أنا إلا مثلها، غير أننى مؤجلة نفسى لوقت حمام

أم خالد الخثعمية: أمالى القالى، وأعلام النساء ٣١٣/١ - وبلاغات النساء ٢٦٨.

فتى الأحلام

ألا إنما أبـغـى جـــــــــــوادا بمـا لـه — كـــريمـا مــحـــيـــاه، قلـيل الصـــدائق

فــتى همــه ـ مــذ كــان ـ خــود كــريمــة — يعـــانقـــهـــا فى الليل فـــوق النمـــارق

ويشــربهــا صــرفـا كـمـيـتـا مـدامـة — ندامـــاه فـــيـــهـــا كل خـــرق مـــوافق

امرأة : طبائع النساء ٧٨.

الغلام الهلالى

أشم كــغــصن البــان، جــعــد، مــرجل — شـــغـــفت بـه لو كـــان شـىء مـــدانيـــا

فــإن لم أوسـد سـاعـدى بعـد هجـعـة — غـــلامـــا هلاليـــا، فـــشلت شـــمـــاليـــا

ثـكلـت أبى إن كـنت ذقـت كـــريـقـــه — دواءً، ولا مـــاء الـغـــمـــامـــة غـــاديا

وأقـــسـم لو خــــيـــرت بـين لقـــائه — وبيـن أبى، لاخــتــــرت ألا أبا ليـــا

هند بنت الخس: ـ سرح العيون ـ ٤٠٨، وبلاغات النساء ـ ٢٧٠.

رجل طيب

ألا لـيـت زوجــى مــن أنـاس ذوى غــنــى — حـــديث الشـــبـــاب، طيـب الريح والعـطر

طبــيـب بأدواء الـنســـاء، كـــأنـه — خليـــفـــة جـــان، لا ينام على هـجـــر

امامة بنت ذى الإصبع: ـ بلاغات النساء ١٥٤.

رجل فقير

هـذا، وإن أصـــبـح فـى أطمـــار — وكـــان فـى نـقص مـن اليـــســـار

أكـــبـــر عـنـدى من أبـى وجـــارى — وصـــاحـب الـدرهـم والـديـنـار

سعاد العذرية : تزيين الأسواق ٢٤٩.

رجل عتل

أيا رب لا تجعل شبابى وبهجتى ... لشيخ يعنينى، ولا لغلام
فنبئت أن الشيخ يهجر أهله ... وفى بعض أخلاق الغلام عرام
ولكن عتل قد علا الشيب رأسه ... فروج لأحراح النساء حسام

امرأة: بلاغات النساء ٢٦٨.

رجل مغرور

لى حبيب لا ينثنى لعتاب ... وإذا ما تركته زاد تيها
قال لى: هل رأيت لى من شبيه؟ ... قلت أيضا. وهل ترى لى شبيها؟!

حفصة بنت حمدون: نزهة الجلساء ـ ٣٦.

رجل آنس

يا خليلى آبنى سهدى ... لم تنم عينى، ولم تكد
فشرابى ما أسيغ، وما ... أشتكى ما بى إلى أحد
كيف تلحانى على رجل ... آنس، تلتذه كبدى؟!
مثل ضوء البدر طلعته ... ليس بالزميلة النكد
نظرت يوما، فلا نظرت ... بعده عينى إلى أحد

خولة بنت ثابت (اخت حسان): طيفور ٢٧٠.

رجل متضرع

فلم يزل ضارعا إليها ... تهطل أجفانه رذاذا
فعاتبوه، فزاد عشقا ... فمات وجدا.. فكان ماذا!

فضل الشاعرة: فوات الوفيات ٢/٢٥٣، والإماء الشواعر ٦٢.

رجل شهيد

لولا الأمـــانى مـــات من كـــمــد ... مـــر الـلـيـــالى يـزيـد فـى فكـره

ليـس له مـــســعــد يـســاعــده ... بـالـلـيـل فى طـولـه وفـى قـصـره

الجـســم يـبلـى، فـــلا حـــراك بـه ... والروح ـ فـيـمـا أرى ـ علـى أثره

فضل الشاعرة: الإماء الشواعر ٦٥ ـ ٦.

رجل شائب

مـــا ضـــرك الـشـيـب شـيـئـا ... بـل زدت فـيـه جـمـالا

قـــد هـذبـتـك الـلـيـالى ... وزدت فـيـهـا كـمـا لا

فـــعـش لـنـا فـى ســـرور ... وانـعـم بـعـيـشـك بـالا

بدعة الكبرى (جارية المامون): المستطرف ١٤.

رجل دميم

عـــذيـرى من عـــاشـق أنـوك ... ســفـيـه الإشـــارة والمنـزع

يـروم الـوصـــال بما لـو أتـى ... يـروم به الـصـفـع، لـم يصـفـع

برأس فـقـيـر إلى كـيـة ... ووجـنـه فـقـيـر إلـى برقـع

نزهون الغرناطية: الشعر النسوى ٩٣.



٥ ـ تجربة الزواج

زواج الاقارب

أيا عـجـبـا للخـود يجـرى وشـاحـهـا ... تزف إلـى شـيـخ من القـوم تنـبـال

دعـــاهـا إلـيــه أنـه ذو قـــرابـة   فـــويل الغـــوانى مـن بنـى العم والخـــال

امرأة: بلاغات النساء ـ ١٤٧.

زواج التجارة

ســأنـذر بعــدى كـل بيــضـــاء حــرة   منعـــمـــة، خـــود، كـــريم نجـــارها

قـصـيــر قـبــال النـعل، يضـحى وهمـه   قــريب، ويمــسى حــيـث تعـشـيــه نارها

يـرى الطـيب عـــارا أن يـمس ثـيــابـه   أو المسـك يومـــا إن عـــلاه صـــوارها

لعــمــر أبـى: مــا خـــار لى أن يبــيــعنى   بأبــعـــرة إذ أعـــجــبــتـــه عـشـــارها!

ام الأسود الكلابية: بلاغات النساء ١٣٩ ـ ٤.

نـــدم

إنى نـدمت على مـــا كـــان مـن عـــجــبى   وأقـــصـــر الدهر عـنى أى إقـــصـــار

فلـيــتنى يـوم قـــالوا أنت زوجــتـــه   أصـــابنـى ذو نيـــوب ســمـــه ضـــارى

يـارب إن كـــان فـى الجنـات مـــدخلـه   فـــاجــعـل أمــيـــمـــة ـ رب الناس ـ فـى النار

اميمة العباسية: بلاغات النساء ـ ١٥٠.

جناية الأب

أيـا أبتـى: عنـيــــتنـى وابتـليــــتنى   وصـــيـــرت نـفـــسى فى يـدى من يهــينهـا

امرأة: بلاغات النساء ـ ١٤٥.

مهرة وبغل

وهـل أنا إلا مـــهـــرة عـــربيـــة   سـليلـة أفـــراس، تحـللهـــا بغـل

فإن تنتجت مهرا كريما فبالحرى — وإن يك إقراف فما أنتج الفحل

حميدة بنت النعمان بن بشير: بلاغات النساء. ١٣٣.

ابو حمزة

ما لأبى حمزة لا يأتينا — يظل فى البيت الذى يلينا

غضبان ألا نلد البنينا — تالله ما ذلك فى أيدينا

وإنما نأخذ ما أعطينا — فنحن كالأرض لزارعينا

نُنبت ما قد بذروه فينا

اعرابية مجهولة.

الشيخ إدريس

يا جمل لو كنت عند الله مسلمة — لما ابتليت بشيخ مثل إدريس

لما ابتليت بشيخ لا حراك به — أبقى لك الدهر منه شر ملبوس

يلقاك منه الذى تهوين رؤيته — عند اللقاء، بإدبار وتنكيس

جمل البدوية: بلاغات النساء .

زوج قاس

أبغى رضاك بطاعة مقرونة — عندى بطاعة ربى القدوس

فإذا زللت، وجدت حلمك ضيقا — عن زلتى أبدا، لفرط نحوسى

ولقد رجوت بأن أعيش كريمة — فى ظل طود دائم التعريس

ببقاء عزك ـ لا عدمت بقاءه — ـ فإذا أنا أصلى بحر شموس

يا سيدى ما هكذا حكم النهى — حق الرئيس الرفق بالمرءوس

فـــإذا رضـــيت لـى الهـــوان، رضـــيتـــه
وجـــعـــلت ثوب الـذل خـــيـــر لـبـــوس!

خنوع (خديجة بنت احمد بن كلثوم المعافرى): خريدة القصر وجريدة العصر ٤٠٩/٤، والوافى بالوفيات ٣٠٠/١٣.

زوج جبان

«حـــذيفـــة»، لا سـلمـت من الأعـــادى
ولا وقـــيـــت شـــــر النـائبـــات

أيـقـــتل «نـدبة» «قـــيـس»، وترضـى
بـأنعـــام ونـوق ســـارحـــات؟!

أمـــا تـخـــشى إذا قـــال الأعـــادى:
«حـــذيـفـــة» قـلبـــه قلب البـنات؟!

فـــخـــذ ثـأرا بـأطراف الـعـــوالى
وبـالبـــيض الحـــداد المرهفـــات

وإلا خـلــنـى أبـكـى نـهـــــارى
ولـيـلى بـالـدمــــوع الجـــاريـات

لـعل مـنيـــتى تأتـى ســـريعـــا
وترمـــينى ســـهـــام الحـــادثات

أحـب إلـى مـن بعـل جـــبـــان
تـكون حـــيـــاته أردا حـــيـــاة

ام ندبة (زوجة حذيفة بن بدر): ملحق ديوان الخنساء ١٢٨.

زوج منتن

نـكـحـت المدينـى إذ جـــاءنى
فـــيـــالك من نكـحـــة غـــاويـه

لـه ذفـــر كـــصنان التـــيـــو
س، أعـــيـــا عـلى المسك والغـــاليـــه

كـــهـــول دمـــشق وشـــبـــانهـــا
أحـب إلـينـا من الجـــاليـــه

حميدة بنت النعمان بن بشير: بلاغات النساء .

زوج عنين

إنـى تزوجـت من أهـل العـــراق فـــتـى
مـــرزءا مـــا لـه عـــرق ولا بـاه

مـــا غـــرنـى منه إلا حـــسن منظره
ومـنـطق لـنـســـاء الحى تـيـــاه

ثواب بنت عبدالله الهمذانية: نزهة الجلساء ـ ٣٠.

زوج جلف

يـا من يـلذذ نـفـــســـه بـعـــذابى ... ويرى مـــقـــارنـتى أشـــد عـــذاب

لو كـنت مـن أهل الـوفـــاء وفـــيت لـى ... إن الـوفـــاء حـلى أولـى الألـبـــاب

مـــازلت فى اســتــعـطاف قلبك بالهـــوى ... كـــالمرتجى مطـرا بغـــيـــر ســـحـــاب

يا ليـــتنى مـن قـــبل مـلكك عــصـــمـــتى ... أمـــســـيـت مـلكاً فى يـد الأعـــراب!

هل لـى إليـك إســـاءة جـــازيتـــهـــا ... إلا لـبـــاســى حـلـة الآداب؟!

امرأة: بلاغات النساء ـ ١٦٦.

زوج بغيض

كـــأن الدار يوم تـكون فـــيـــهـــا ... عـلينا حـــفـــرة ملئـت دخـــانـا

فلـيـــتـك فى ســفـــين بـنى عـــبـــاد ... طـــريـــد، لا نـــراك ولا تـــرانـا

ولـيـــتـك غـــائـب بالـهـنـد عنا ... وليـت لنا صـــديـقـــا فـــاقـــتنانا

ولـــو أن الـــنـذور تـــريـــح مـــنـــه ... لقـــد أهديـتـــهـــا مـــئـــة هجـــانا

ام الصريح بنت اوس الكندية: بلاغات النساء ١٦٣

بغض متبادل

مـن عـــذيـرى من بـعل ســـوء يرانـى ... ـ وأراه ـ بأعـــيـن البـــغـــضـــاء

تتـــهـــادى مـنا الضـــمـــائر وحـــيـــا ... بـقلـى يســـتـكـن فى الأحـــشـــاء

فـــاض مكـنون مـــا عليـــه احـــتـــوينا ... فـى قلـوب إلـى الـفـــراق ظـمـــاء

فكـلانا ـ علـى أسى البـــغـض ـ مـبـــد ... كـــاذب الـود مـن لـســـان ريـاء

ليـت لى حـــيـــة بـبـــعلى صـــمـــا ... ء، وأحـــبب بـالحـــيـــة الصـــمـــاء

امرأة: بلاغات النساء ١٥٢ .

ما قيمة الحرير؟!

يقــــولون: فـــرش مـن حـــرير، وإنما ... أرى فـرشـهـم عندى كـحـامـيـة الجـمـر
وإنى لأسـتـحـيى تميـمـا، وغـيـرها ... من انكـاحـهـم إيـاى عـبـد بنى جـسـر

ابنة طلبة بن قيس بن عاصم المنقرى: بلاغات النساء ـ ١٦١.

ما قيمة المهر؟!

وقـالوا: ألـم تأخـذ «عـصـيـمـة» مـهـرها؟! ... كـأن الذى يلحـى عـصـيـمـة لاعب!
ولو مـارسـوا مـا كنت فيـه لأصـبحـوا ... ورائى ولم يـطـلـب إلى المهـر طالـب
كـأن ريـاحـا من «سـعـيـد بن سـالم» ... رياح طـبـا بالت عليـهـا الثـعـالـب

عصيمة بنت زيد النهدية: بلاغات النساء ـ ١٥١.



٦ـ وحشة وحرمان

غـربـة

أبـى اللّـه إلا أن تـكونـى وحـيـدة ... بيـثـرب لا تـلقـين أمـا ولا أبـا

نائلة بنت الفرافصة (زوجة عثمان بن عفان): الحدائق الغناء ـ ٤٢.

دوران الرحا

لبـئـس غـبـوق أم الحـى وهـنـا ... رحـا حنانة فـوق الثـفـال
أديـر بهـا وقـد قطعـت فـؤادى ... أرواح باليـمين وبالشـمـال

الحولاء بنت سعد الكلبية: أعلام النساء ـ ٣٠٥/١.

فوق السرير

ألا طال هذا الليل وازور جانبه ... وأرقنى ألا ضجيع ألاعبه

ألاعبه طورا، وطورا كأنما ... بدا قمرا فى ظلمة الليل حاجبه

فوالله لولا الله لا شىء غيره ... لزعزع من هذا السرير جوانبه

مخافة ربى، والحياء يكفنى ... وأكرم زوجى أن تنال مراكبه

امرأة يثربية فى عصر عمر بن الخطاب: ذم الهوى ـ ٢٨٣.

الذى لا يسمى

أيا روضة قد حان منها قطافها ... وليس يرى جان يمد لها يدا!

فوا أسفى: يمضى الشباب مضيعا ... ويبقى الذى ما إن أسميه مفردا!

قسمونة بنت إسماعيل بن النغرلة: نزهة الجلساء ٦٦.

لم يبق إلا الصبر

يا ظبية ترعى بروض دائما ... إنى حكيتك فى التوحش والحور

أمسى كلانا مفردا عن صاحب ... فلنصطبر أبدا على حكم القدر

قسمونة بنت إسماعيل بن النغرلة: الشعر النبوى ـ ١٠٥.

زهد

دع الدنيا لعاشقها ... سيصبح من ذبائحها

أرى الدنيا وإن مدحت ... تنص على فضائحها

فلا تغررك رائحة ... تصيبك من روائحها

فإن سرورها سم ... وحتفك فى منائحها

ومطربها بمعزفه ... يؤوب إلى نوائحها

ست النساء بنت طولون: نساء الخلفاء ـ ١٢٨.

٧ـ إغراء وفتنة

نار وزعفران

أجشم مطلي بزعفران ... تراه عند الشم والتداني

مبرطما برطمة الغضبان ... أدرد لا يضحك عن أسنان

كأن فيه فلق الرمان ... أو لهبا كلهب النيران

امرأة: الحماسة البصرية ـ ٢/٤٠٥؛ وفي العمدة ٣١/١ معزوة إلى أبي العباس محمد بن ذؤيب الفقمي.

●

زيارة ليلية

ترقب إذا جن الظلام زيارتي ... فإني رأيت الليل أكتم للسر

وبي منك، لو كان بالبدر لم ينر ... وبالليل لم يظلم وبالنجم لم يسر

ولادة بنت المستكفي: سرح العيون ـ ٢٢.

●

عجّل يا جميل

أزورك أم تزور؟ فإن قلبي ... إلى ما شئته أبدا يميل

وقد أمنت أن تظمى وتضحى ... إذا وافى إليك بي المقيل

فثغري مورد عذب زلال ... وفرع ذؤابتي ظل ظليل

فعجل بالجواب فما جميل ... أناتك عن بثينة يا جميل

حفصة الغرناطية: نزهة الجلساء ـ ٣٥.

●

شذوذ

أنا لبوة لكنني لا ارتضي ... نفسي مناخا طول دهري من أحد

ولو أنني أختار ذلك لم أجب ... كلبا، وكم غلقت سمعي عن أسد

عائشة القرطبية: نزهة الجلساء للسيوطي ـ ٥٥.

رجــاء

إنــى لأرجـــو أن تكــون مـــعـــانقـى ... وتـبـــيـت مـنـى فـــوق ثـدى ناهـد

ونبـــيـت أنـعم عـــاشـــقـــين تـفــاوضــا ... طرف الحــديث بـلا مــخـافــة راصــد

صاحب الجارية: الإماء الشواعر ـ ١٦٦.

فتنة الدنيا

أنا فـــتـنـة الدنيـــا، فـــتـنـت بحــجـــتى ... كل الـقـلـوب، فكـلـهـــا بى مــــغـــرم

أترى مـــحـــيــاى البـــديـع جـــمـــاله ... وتـــظـــن يـــا هـــذا بـــأنـــك تـــســلـــم؟!

صعبة البغدادية: نزهة الجلساء ـ ٤٩.

سحــر

لئـن حـــلأت عن ثـغـــرها كـل حـــائم ... فـــمـــا زال يـحـــمى عن مـطالبــه الـثـغـــر

فـــذلك تحـــمـــيـــه الـقـــواضب والقـنا ... وهـذا حـــمـــاه من لواحظـهـــا الـســحـــر

مهجة القرطبية: نزهة الجلساء ـ ٧١.

اشرب واسقنى

يا خـــاطبـــا منى المـودة مـــرحـــبـــا ... روحى فـــداؤك، لا عـــدمـــتك خـــاطبـــا

أنا عـــبـــدة لهـــواك، فـــاشـــرب واســـقنى ... واعـــدل بـكأسـك عن جلـيـــســك إذ أبى

قـــد ـ والذى رفع الـســمـــاء ـ مـلكتـنى ... وتـركت قـلـبـى فـى هواك مـــعـــذبـا

شعانين (جارية المتوكل): أخبار النساء ـ ٣٥٠.

٨ ـ استشراف القداسة

كعبتان

للناس بيت يديمون الطواف به ... ولي بمكة لو يدرون بيتان

فواحد لجلال الله أعظمه ... وآخر لي به شغل بإنسان

الفريعة بنت خالد الخزرمية: المغرب لابن سعيد.

العاشق المأجور

لا يقبل الله من معشوقة عملا ... يوما، وعاشقها غضبان مهجور

ليست بمأجورة في قتل عاشقها ... لكن عاشقها في ذاك مأجور

امرأة: روضة المحبين لابن القيم ـ ٣٣٢.

غرام في الحج

هل القلب إن لاقى الضبابي خاليا ... لدى الركن، أو عند الصفا، يتحرج؟!

وأعجلنا قرب الفراق، وبيننا ... حديث كتنفيس المريضين مزعج

حديث لو أن اللحم يصلى بحره ... طريا، أتى أصحابه وهو منضج

ام الضحاك المحاربية: الأمالي للقالي ـ ٢/٩٧، وزهر الآداب للقيرواني ـ ٢/٩٤٠.

عماد السماء

عماد سمائي أصبحت قد تهدمت ... فخري سمائي، لا أرى لك بانيا

ذبية بنت بيشة الفهمية: اعلام النساء ـ ١/٤٥٠.

صيام العشق

فهل ليلة البطحاء عائدة لنا؟! ... فدتها الليالي خيرها وذميمها

فإن هي عادت مرة، فألية ... على بأيام الحرور أصومها

خيرة بنت ابي ضيغم البلوية: بلاغات النساء ـ ٢٧١.

داع إلى الله أو إلى النار

بدلت بشرا، بلاء أو معاقبة ... من فارس كان قدما غير غوار
فليتني قبل بشر كان ضاجعني ... داع إلى الله، أو داع إلى النار

ام شبيب بنت قيس السلمي: بلاغات النساء - ١٥٢.

تسبيح عاشقة

يارب إنك ذو مَنٍّ وذو سعة ... دارك بعافية منك المحبينا
الذاكرين الهوى من بعد ما رقدوا ... حتى نراهم على الأيدى مكبينا

امرأة (في اثناء طوافها بالكعبة): اخبار النساء - ٦٩.

الجمال رحمة

ولو جاورت فى بلد ثمودا ... لما نزل العذاب على ثمود

سلمي البغدادية: نزهة الجلساء - ٤٤.

الجود قبل الصلاة

ألبس الماء مداما ... واسقني حتى أناما
وأفضي جودك في النا ... س، تكن فيهم إماما
لعن الله أخا البخـ ... ـل، وإن صلى وصاما!

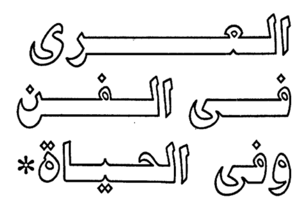
علية المهدية: نزهة الجلساء - ٦١.

مناجاة وتحليق

مناجاة العارفين لها عيون ... ترى ما لا يراه الناظرونا
وألسنة بسر قد تناجى ... تغيب عن الكرام الكاتبينا
وأجنحة تطير بغير ريش ... إلى ملكوت رب العالمينا

ميمونة السوداء: عقلاء المجانين - ١٢١.

كينيث كلارك
ت: منى ابراهيم



العرى فى الفن وفى الحياة*

فرقت اللغة الإنجليزية بتراثها المعهود بين العرى بمعنى التجرد من الثياب وبين تصوير الأجسام البشرية العارية TheNoked فى اللوحات الفنية، فالكلمة الأولى توحى ببعض الحرج الذى يشعر به معظمنا فى حالة التجرد من الملابس، أما الكلمة الثانية فلا تحمل، فى استخدامها الصحيح اية معانٍ غير مريحة، فالصورة الغامضة التى تثيرها فى العقل ليست لجسد ضعيف ومنكمش يبغى الستر ولكن لجسد متوازن وغنى وملىء بالثقة: الجسد فى حالة إعادة تشكيل ولقد ادخل النقاد فى مطلع القرن الثامن عشر مصطلح العرى فى اللوحات الفنية Nudism إلى اللغة الإنجليزية فى محاولة لإقناع سكان انجلترا الذين يتميزون بعدم تذوقهم للفن بأن الأقطار التى تمارس فنون التصوير والنحت وتتذوقها كما يجب، تنظر إلى الجسد البشرى العارى باعتباره موضوعا اساسيا للفن.

وهناك الكثير من الدلائل التى تدعم هذه الفكرة، ففى اعظم عصور التصوير أوحى الجسد العارى بأعظم الأعمال الفنية، وحتى عندما قلت أهميته باعتباره موضوعا للرسم احتفظ بمكانته باعتباره موضوعًا للدراسة الأكاديمية ووسيلة لإظهار القدرات، فقد شعر ڤيلاسكى الذى عاش فى قصر فيليب الرابع الذى تميز بالتحفظ والتشدد أنه لايستطيع الإفلات مع ذلك، من رسم لوحة فينوس العارية، أما سيرجوشواربنولدز، الذى لا يتمتع على الإطلاق بموهبة رسم الأشكال الفنية الهندسية، فقد اعتز اعتزازًا شديدًا بسيمون وإيفيجينيا.

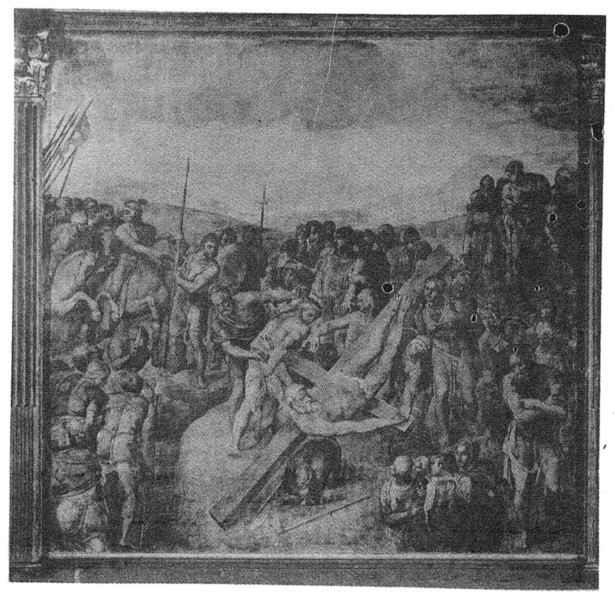
وفى القرن الحالى الذى تخلينا فيه عن الموروثات اليونانية التى تم إحياؤها فى عصر النهضة واحدة بعد

* هذه الترجمة العربية مأخوذة عن كتاب «كينيث كلارك» بعنوان الفن العارى .

اخرى، فتخلينا عن الأسلحة القديمة ونسينا الموضوعات الأسطورية واعترضنا على فكرة التقليد فى الفن، بقى الجسد العارى فقط من كل هذه الموروثات، فقد تكون قد طرأت عليه بعض التحولات الغريبة والمثيرة للفضول، ولكن يبقى الرابط الإنسانى بالتقاليد الكلاسيكية، وعندما نرغب فى أن نثبت لمن يحتقرون الفن أن أعظم ثوارنا هم فى الواقع فنانون محترمون ينتمون إلى تقاليد فن التصوير الأوروبى، نشير إلى لوحاتهم العارية. فكثيرًا ما استثنى بيكاسو الجسد العارى من عملية التحول العنيفة التى أضفاها على العالم المرئى، فقدم سلسلة من لوحات الأجساد العارية التى يمكنها أن تقف، بدون أية تعديلات فى خلفية مرآة يونانية، أما هنرى مور، ففى بحثه فى الحجر عن القوانين القديمة للخامة وعثوره على بعض المخلوقات البدائية التى يتكون الحجر من عظامها المتحجرة فإنه يعطى تكويناته السمة الأساسية نفسها التى اخترعها نحاتو البارثينون فى القرن الخامس قبل الميلاد.

وتقترح هذه المقارنات إجابة قصيرة للسؤال ماهو الجسد العارى فى العمل الفنى؟ هو شكل فنى اخترعه الإغريق فى القرن الخامس قبل الميلاد، كما أن الأوبرا هى شكل فنى اخترعه الإيطاليون فى القرن السابع عشر، النتيجة هى بالتأكيد مقتضبة للغاية ولكنها تتميز بتأكيد أن الجسد العارى ليس موضوعًا للفن ولكنه شكل فنى.

فهناك اعتقاد شائع بأن الجسد البشرى العارى فى ذاته موضوع يجذب العين ويمتعها أن تراه مجسدًا فى اللوحات الفنية، ولكن من يغشى المدارس الفنية ويرى النموذج النمس هلامى الشكل الذى يرسمه الطلاب بجهد واجتهاد، سيتيقن من أن هذا الاعتقاد وهم، فالجسد البشرى ليس واحدًا من تلك الموضوعات التى يمكن تحويلها إلى عمل فنى بالنسخ المباشر مثل النمر أو المنظر الطبيعى المغطى بالثلوج، فغالبًا ما نتوحد باستمتاع مع العالم الطبيعى والحيوان، ومن هذا الاتحاد السعيد يخلق العمل الفنى، وهذه العملية هى ما يسميه طلاب علم الجمال بالتقمص الوجدانى، وعلى الطرف الآخر من النشاط الإبداعى تقف الحالة الذهنية التى تنتج الجسد العارى فى الفن، فكتلة من الأشخاص العراة لا تدفعنا إلى التقمص الوجدانى ولكن إلى التعاسة والإحباط، فنحن لانرغب فى التقليد ولكن فى الوصول إلى الكمال، فنحن نصبح على المستوى الفيزيقى مثل ديوجين بمصباحه يبحث عن رجل صادق ومثله أيضا يمكن أن لانصل أبدًا إلى مانصبو إليه. ويشترك معنا فى هذا البحث المصورون الفوتوغرافيون ولكن لديهم كل المميزات التى لا تتوافر لدى الرسام أو النحات، فعندما يحصلون على الموديل الذى يعجبهم يصبحون أحرارًا فى أن يضعوه فى الوضع الذى يعجبهم ويسلطوا الإضاءة حسب رؤيتهم لمفاهيم الجمال، وأخيرًا يمكنهم أن يبرزوا أماكن ويخفوا أخرى بالرتوش، ولكن بالرغم من كل مهارتهم وذوقهم الفنى لاتكون النتيجة مرضية تمامًا وخاصة لهؤلاء الذين اعتادت أعينهم على التبسيطات المنسجمة فى الأعمال الفنية القديمة، فهم ينزعجون فورًا من التجاعيد والانتفاخات وغيرها من العيوب الصغيرة التى يحذفها النمط الكلاسيكى. ومع فترات طويلة من التعود لايتم الحكم على العمل باعتباره كائنا عضويا حيا ولكن باعتباره تصميما فنيا، ونكتشف

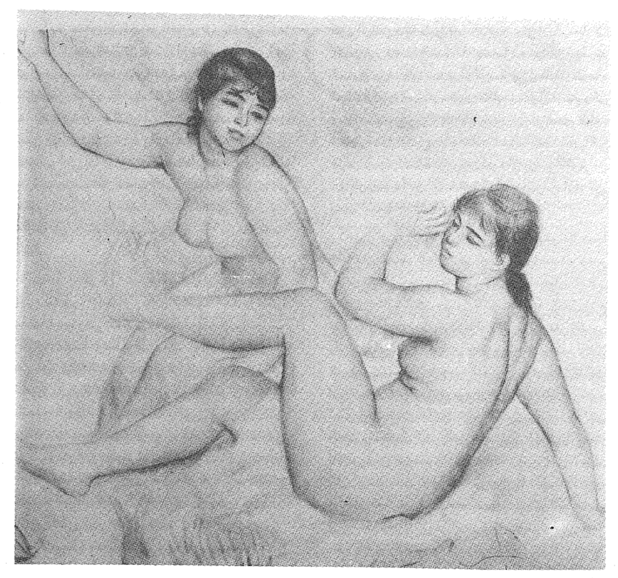


صلب المسيح لمايكل أنجلو

ان التحولات ليست نهائية وأن الحد الفاصل ليس واضحًا تمامًا، فمما يزعجنا أنه لايمكن استيعاب الأجزاء المختلفة للجسد باعتبارها وحدات بسيطة لاتوجد علاقة واضحة بين إحداها والأخرى، فالجسد فى كل تفاصيله تقريبًا ليس هو الشكل الذى جعلنا الفن نعتقد أنه يمكن أن يكون بينما يمكننا أن ننظر باستمتاع إلى الصور الفوتوغرافية للأشجار والحيوانات حيث لايكون قانون الوصول إلى الكمال بالحدة نفسها أما عند تصوير الجسد البشرى فإن المصورين الفوتوغرافيين يلاحظون عادة، سواء عن وعى أو عن غير وعى، أنه فى الصور الفوتوغرافية للجسد البشرى لايكون الموضوع الحقيقى هو إعادة إنتاج الجسد العارى ولكنه تقليد وجهة نظر فنان فيما يجب أن يكون عليه الجسد العارى، فريجلاندر كان واحدًا من أكثر الفوتوغرافيين الأوائل ازدراء للفن ولكنه وربما دون أن يعرف، كان معاصرًا لكوربيه ومع وجود هذا النمط الرائع فى مكان ما من الخلفية، صنع واحدة من أروع (ومن أولى) الصور الفوتوغرافية للأجساد العارية، وقد نجح جزئيًا لأن النموذج الذى اختاره بدون وعى كان واقعيًا فكلما زاد النموذج مثالية ساء مستوى الصور التى تحاول تقليده ـ كما تثبت أساليب إنجير وويسلر.

ومع أن الجسد العارى هو مجرد نقطة انطلاق للعمل الفنى إلا أنه غاية فى الأهمية، ففى تاريخ الفن لم تكن للموضوعات التى اختارها الفنانون نواة لإحساسهم بالتنسيق والانسجام أهمية خاصة فى حد ذاتها فعلى مدى مئات السنين وعلى امتداد المسافة من إيرلندا إلى الصين كان أهم تعبير عن الانسجام هو لحيوان خيالى يعض ذيله، أما فى العصور الوسطى فقد كان لفن ثنى الملابس والستائر حياة خاصة به، هى الحياة نفسها التى تجسدت فى الحيوان الملتف على نفسه، وأصبح النمط الأساسى للطراز المعمارى السائد فى غرب أوروبا من القرن الخامس إلى القرن الثانى عشر ROmanesque Art، وفى كلتا الحالتين لم يكن للموضوع الفنى وجودًا مستقلاً. أما بالنسبة للجسد البشرى بوصفه نواة فهو غنى بالتداعيات، وعندما يتم تحويله إلى فن لاتضيع هذه التداعيات تماما، ولهذا السبب فإنه قلما يحقق الصدمة الجمالية المركزة التى تحدثها صور الحيوانات، ولكن بإمكانه أن يعبر عن تجربة اوسع وأكثر تحضرًا فالجسد البشرى هو نحن، وبالتالى فهو يثير ذكريات لكل الأشياء التى نفعلها بانفسنا، وأولها أننا نرغب فى تخليد انفسنا.

هذا هو أحد جوانب الموضوع الواضحة لدرجة تجعلنى أمر بها مرور الكرام ولكن بعض العقلاء قد حاولوا أن يتغافلوها، فيقول بروفسور الكسندر إذا كانت الأعمال الفنية التى تجسد الجسد العارى تثير فى المشاهد افكارًا ورغبات تتناسب مع مادته، فهو فن غير حقيقى وغير أخلاقى. ولاتتفق هذه النظرية السامية مع الواقع، ففى خليط الذكريات والأحاسيس التى تثيرها الصور العارية لروبنيز أو رينوار هناك الكثير الذى «يتناسب مع مادتها»، وبما أن هذه الكلمات التى صدرت عن فيلسوف شهير كثيرًا ماتتردد على الألسنة، فمن الضرورى أن نقول ماهو غنى عن الذكر وهو أنه لاتفشل لوحة عارية، مهما كان تجريدها، فى أن تثير فى المشاهد ولو النزر اليسير من الشعور الجنسى حتى ولو كان مجرد شبهة هذا الشعور ـ وإذا لم تحقق هذا فهى فن سيئ وفاسد أخلاقيًا، فالرغبة فى التوحد مع جسد



المستحمات لرينوار

بشرى آخر هى جزء أساسى من طبيعتنا البشرية حتى أن تقييمنا لما هو معروف بالشكل الخالص يجب أن يتأثر بها، وأحد صعوبات الجسد العارى بوصفه موضوعا للفن هو أن هذه الغرائز لايمكن أن تظل دفينة كما هو الحال فى استمتاعنا بقطعة فنية من الفخار، على سبيل المثال، ومن هنا تصبح مهمشة ولكنهاتنجذب إلى المقدمة مما يهدد بهز وحدة الاستجابات التى يستمد منها العمل الفنى وجوده المستقل به ومع ذلك فإن كمية المحتوى الجنسى التى يمكن أن يحملها العمل الفنى فى ثناياه عالية جدًا، فتماثيل معابد القرن العاشر فى الهند هى تعظيم واضح للرغبة الجسدية، ومع ذلك فهى أعمال فنية عظيمة لأن جنسيتها هى جزءلا يتجزأ من فلسفتها الكلية.

وبغض النظر عن الاحتياجات البيولوجية، فهناك فى فروع الخبرة الإنسانية يكون الجسد العارى تذكرة واضحة بها وهى الاتساق والطاقة والنشوة والتواضع وإثارة الشفقة، وعندما نرى النتائج الجميلة لمثل هذا التجسيد يبدو الجسد العارى فى العمل الفنى كوسيلة للتعبير ذى قيم كونية وخالدة، ولكننا نعلم أن هذا غير صحيح تاريخيًا، فهى محددة بكل من المكان والزمان، فهناك شخوص عارية فى رسومات الشرق الأقصى، ولكننا نحتاج إلى توسيع لمصطلح الجسد الفنى العارى The Nude لكى يحتوى مثل هذه الرسومات ففى الطبقات اليابانية تعد هذه الشخوص العارية جزءًا من العرض الذى لايتم التوقف عنده، وهو ما يحتوى على مشاهد حميمة معينة تقدم بدون تعليق وعادة ما يسمح لها بالمرور دون تسجيل ففكرة تقديم الجسد العارى لذاته باعتباره موضوعا جادًا للتأمل لم تخطر على بال الصينيين واليابانيين، وحتى يومنا هذا يقيم هذا التقديم حاجزًا رقيقًا من سوء الفهم. أما فى الشمال القوطى فقد كان الوضع متشابهًا تمامًا. فصحيح أن الرسامين الألمان فى عصر النهضة، عندما وجدوا أن الجسد العارى موضوعًا محترمًا للرسم فى إيطاليا، طوعوه لحاجاتهم وقدموه باعتباره تقليدا مميزًا لفنهم ولكن صراعات ديوزير Duzer توضح إلى أى مدى كانت سطحية هذا الإبداع، فقد تمثلت استجاباته الفطرية فى الرعب وحب الاستطلاع وكان عليه أن يرسم الكثير من الدوائر وغيرها من الأشكال قبل أن يستجمع قواه لكى يحول الجسد التعيس إلى لوحة فنية عارية.

وفى البلاد التى تطل على البحر الأبيض المتوسط فقط كان الجسد العارى فى العمل الفنى طبيعيًا وغير مفتعل وإن تم نسيان معانيه فى كثير من الأحيان، فبعض سكان إيطاليا الذين يدينون بمعظم فنونهم للإغريق لم يتخلوا أبدًا عن نمط من التماثيل التى تقام على القبور والذى يكشف فيها الميت عن بطنه برضا قد يصدم الفنان اليونانى بشدة كما صنع الهلينيون والرومان تماثيل لرياضيين محترفين يبدون فى رضا تام عن نسب أجسامهم الفظيعة .الأوضح بالطبع هو الكيفية التى يتحدد بها العمل الفنى العارى حتى فى إيطالياواليونان، بالزمن، ومن المستحدثات اعتبارالفن البيزنطى كما لو كان امتدادًا للفن الإغريقى حيث يذكرنا الجسد العارى فى الفن البيزنطى بأننا أمام إحدى مبالغات التخصص والأجساد العارية فى فن البحر المتوسط قليلة وغير مهمة وتتروح بين الحرفية المتواضعة فى تمثال راقينا العاجى لأبوللو ودافين، وبين القليل من الأعمال الفنية الصغيرة والغريبة مثل صندوق فيرول، مع رسم الكرتون

الذى يمثل أوليمبوس وعددًا من الأعمال التى تمثل ادم وحواء اللذين نادرًا مايثير عريهما اى ذكرى للشكل القديم. ومع ذلك لم تكن الأعمال العظيمة فى الفن الإغريقى قد تحطمت بعد فى الألف عام الماضية، وكانت هناك أعمال عن الجسد العارى تفوق كمًا، وللاسف كيفًا، مثيلاتها التى وصلت إلينا. وحتى القرن العاشر مدح الامبراطور **قسطنطين بورفير وجينتوس** تمثال فينوس **لبراكستيليز** والذى تم حمله للقسطنطينية، كما ذكر **روبرت دى كلارى** إما الأصل أو نسخة مقلدة منه فى تقريره عن استيلاء الصليبيين على القسطنطينية وبالإضافة إلى ذلك فإن الجسد نفسه لم يتوقف عن كونه مثارًا للاهتمام فى بيزنطة ونستطيع أن نستنتج هذا من استمرار العنصر نفسه كما ادى الرياضيون فى السيرك. وكُد العمال المجردون من ثيابهم حتى الوسط فى بناء القديسة صوفيا، لم يعدم الفنانون الفرصة ويمكن إيجاد عدد من الأسباب التى قد تبدو منطقية لأن رعاتهم لم يطلبوا أعمالاً تحتوى على الأجساد العارية فى أثناء هذه الفترة ومن هذه الأسباب الخوف من عبادة الأوثان أو تيار الزهد والتقشف الذى ساد وقتها، أو التأثر بالفن الشرقى ولكن هذه الإجابات فى الحقيقة ناقصة فالجسد العارى توقف عن كونه موضوعًا للفن قبل قرن كامل من ظهور المسيحية أما فى أثناء العصور الوسطى فقد كانت هناك فرصة لتقديمه فى كل من زينات الأماكن (الدنيوية) وفى موضوعات مقدسة مثل تصوير بداية الوجود الإنسانى ونهايته.

لماذا، إذن، لم يظهر ابدًا؟ توجد إجابة شافية فى دفتر فنان القرن الثالث عشر المعمارى **فيالاردى هو نيكور**، وكان يحتوى على رسومات جميلة لأشخاص كاسية ينم بعضها عن درجة عالية من المهارة ولكن عندما يرسم فيلار جسدين عاريين على نحو ما يعتقد أنه الأسلوب القديم، تكون النتيجة غاية فى السوء، فقد كان من المستحيل بالنسبة له أن يكيف التقاليد الأسلوبية للفن القوطى لتناول موضوع يعتمد كلية على نظام مختلف تمامًا للأشكال، وقليلة هى نماذج سوء الفهم الشديد فى الفن، التى تماثل محاولته لتناول هذا التجريد الراقى - التمثال القديم لجسد بلا رأس ولا أطراف - فى شكل حلقات وانحناءات قوطية، وبالإضافة، إلى ذلك فإن **فيلار**، قد بنى أجساد رجاله حسب نظام هندسى يلمح إليه هو نفسه فى صفحة أخرى، فقد شعر أن الجسد البشرى مقدس بدرجة تسمح له بطلب مباركة الهندسة. ويقول **سينينو سينيى**، آخر من سجل ممارسات العصور الوسطى.

«لن اخبركم عن الحيوانات غير العاقلة، لاننى لم اتعلم ابدًا أيا من مقاييسها ارسموها من الطبيعة وسوف تحققون اسلوبًا جيدًا»

فقد تمكن الفنانون القوطيون من رسم الحيوانات لأن هذا لم يتضمن تجريدًا بداخلها، ولكنهم لم يتمكنوا من رسم الجسد العارى لأنه كان فكرة لم تستطع فلسفتهم عن الشكل أن تستوعبها.

وقد ذكرت الآن أنه، فى بحثنا الديوجينى عن الجمال الجسدى، فإن رغبتنا الفطرية ليست فى التقليد ولكن فى الوصول إلى درجة الكمال، وهذا جزء من التراث الإغريقى الذى كونه **ارسطو** ببساطته المعهودة والخادعة، فهو يقول:

إن الفن يكمل مالم تستطع الطبيعة أن تنهيه فالفنان يعطينا معرفة باغراض الطبيعة التى لم تتحقق

وتنطوى هذه العبارة على الكثير من الافتراضات وأهمها ان لكل شيء شكلا نموذجيًا تكون ظواهر الخبرة مجرد صور مقلدة ومشوهة له، ولقد داعب هذا الوهم الجميل عقول فلاسفة وكتاب علم الجمال لما يربو على الألفى عام، وبدون أن نغرق فى بحر من التأملات، لايمكننا الحديث عن الجسد العارى فى الفن دون أن نفكر فى تطبيقه العملى لأنه فى كل مرة ننتقد فيها أحد الشخوص العارية قائلين ان الرقبة زائدة الطول او أن الأرداف شديدة الامتلاء او أن الثديين شديدا الصغر، نعترف بوجود الجمال المثالى، وقد تنوعت الآراء النقدية بين تفسيرين للمثال أحدهما غير مرض لأنه مبتذل للغاية والآخر لأنه غامض للغاية. ويبدأ الأول بالاعتقاد أنه بالرغم من أنه لايوجد جسد مرض لكل فإنه يمكن للفنان ان يختار الأجزاء المكتملة من عدد من الأجساد لتكوين كل رائع التكوين، وهذا هو ما فعله زيوكسيس فى بناء فينوس من خمس فتيات جميلات من كروتون، وتظهر النصيحة مرة اخرى فى أول الأبحاث الخاصة بالتصوير فى العالم مابعد القديم وهو Dalla PittucA لألبيرتى، ويصل هذا بديرر إلى أن يقول أنه قد بحث فى مائتى عينة وثلاث وتكرر هذا القول مرة بعد الأخرى لمدة اربعة قرون، ولكن اروعها ما قدمه المنظر الفرنسى دى فرسنوى فى القرن السابع عشر، ومن الطبيعى ان هذه النظرية قد لاقت إقبالاً عند الفنانين: ولكنها لاترضى المنطق أو الخبرة ومن المنطقى أنها فقط تنقل المشكلة من الكل إلى الأجزاء فنستمر فى التساؤل عن النموذج المثالى الذى على اساسه قبل زيوكسيس أذرع الفتيات الخمس ورقابهن وصدورهن أو رفضها. وحتى عندما نعترف بأن هناك أعضاء أو ملامح معينة تبدو لأسباب غير مفهومة فى غاية الجمال، فإن الخبرة تؤكد انه غالبًا مالايمكننا ان نجمعها فهذه الأعضاء مناسبة فى أماكنها العضوية وتجريدها يحرمها من الحيوية التى يعتمد عليها جمالها.

وللتغلب على هذه الصعوبة اخترع المنظرون الكلاسيكيون للفن ما أسموه بالشكل الوسيط «The Midalle Form»، وقد بنوا هذا المفهوم على تعريف ارسطو للطبيعة كما يبدو أن لغة جوشوارنيولدز قد أعطته بعض المصداقية ولكن مامعنى هذا المفهوم فى كلامنا العادى؟ إنه يعنى ببساطة أن المثالى يتكون من المتوسط والمعتاد وهذا قول غير مرح، ولم يدهشنا أن يجيب بليك Biaake عندما استفزه هذا الحديث.

كل الأشكال كاملة غير منقوصة فى ذهن الشاعر ولكنها ليست مجردة أو مكونة من الطبيعة بل من الخيال

وهو مصيب بالطبع، فالجمال ثمين ونادر وإذا كان مثل لعبة ميكانيكية تتكون من أجزاء من حجم متوسط يمكن تجميعها معًا حسب الرغبة، لما قدرناه كما نفعل الآن. ولكن يجب أن نعترف أن ملاحظة بليك هى صيحة انتصار أكثر منها دفاعًا فيجب أن نتساءل : ما الذى يمكن أن نفهمه منها؟ وربما تكون افضل إجابة على السؤال هى ما يقدمها كروتشه فالمثال مثل أسطورة يمكن فهم الشكل النهائى فى إطارها فقط باعتباره نهاية لسلسلة طويلة من التراكمات ففى البداية يوجد بلاشك التقاء رغبات مشتتة وأذواق شخصية لعدد قليل من الأفراد الذين يتمتعون بموهبة تبسيط خبراتهم البصرية فى أشكال يمكن فهمها بسهولة، وحينما يحدث هذا



الحساب الأخير لمايكل أنجلو

الانتقاء يمكن إثراء الصورة الناتجة أو الرقى بها وهى مازالت فى حالة تشكيلية من قبل الأجيال التالية، أو إنها مثل وعاء يمكن صب المزيد والمزيد من الخبرة فيه، وعند نقطة ما يمتلئ الإناء فيستقر ولأنه يبدو مرضيًا تمامًا، ولأن الصفة الأسطورية الخيالية تكون قد تناقصت يتم تقبله باعتباره حقيقة.

فما عناه كل من رينولدز وبليك بالجمال المثالى هو فى الواقع الذكرى المشتتة لهذا النموذج الجسدى المتفرد الذى ظهر فى اليونان فى الفترة مابين عام ٤٨٠ وعام ٤٤٠ قبل الميلاد، والذى أمد العقل الغربى، بدرجات متفاوته من الكثافة والوعى بنمط للكمال من عصر النهضة حتى القرن الحالى.

ونعود لليونان مرة أخرى لكى نفكر فى بعض الصفات المميزة للعقل الإغريقى الذى ربما يكون قد أسهم فى تشكيل هذه الصورة غير القابلة للهدم.

وأميز هذه الصفات هى حب الإغريق للرياضة ففى كل فرع من فروع الفكر الهلينستى نجد اعتقادًا فى النسب المحسوبة التى قد تصل إلى درجة القرين الصوفى، وقد اتخذ هذا الاعتقاد منذ عهد فيثاغورث شكلاً واضحًا هو الهندسة. وتقوم كل الفنون على نوع من الإيمان، وقد وجد الإيمان الإغريقى بالأرقام المقدسة وسيلة للتعبير عنه تتمثل فى الرسم والنحت، ولكننا لانعرف بالتحديد الكيفية التى تم بها هذا، فلم يتم تسجيل ما يسمى بقانون بوليكليتوس وقواعد النسب التى وصلتنا فى كتابات بلينى، وعدد قليل من الكتابات القديمة هى من النوع الأولى فربما اعتاد النحاتون الإغريق على نظام معقد ودفين، مثل ذلك الذى استخدمه المعماريون، ولكن ليس هناك ما يدلنا على ماهية هذا النظام ومع ذلك فهناك عبارة واحدة قصيرة وغامضة فى كتابات فيتروفيوس ذات تأثير قاطع على عصر النهضة، وإن كنا لانعرف معناها عند القدماء فى بداية الكتاب الثالث الذى يشرع فيه فى وضع قواعد الأبنية المقدسة، يعلن فجأة أنه يجب أن تكون لتلك المبانى نسب الإنسان نفسها، كما يشير إلى النسب الإنسانية الصحيحة، ثم يلقى بعبارة تقول.

إن جسد الإنسان هو مثال لتناسق النسب حيث إن الذراعين والساقين فى حالة مدها تنتظم فى أشكال هندسية كاملة وهى المربع والدائرة.

ومن المستحيل أن نبالغ فى قيمة مثل هذه المقولة التى تبدو بسيطة بالنسبة لرجال عصر النهضة فهى لم تكن قاعدة مناسبة فقط، وإنما كانت أساسا لفلسفة كاملة وبالجمع بين هذه المقولة وبين السلم الموسيقى لفيثاغورث ثم تقديم الرابطة المناسبة بين الإحساس والنظام وبين القاعدة العضوية والقاعدة الهندسية للجمال والتى كانت (وربما لاتزال) حجر الأساس لعلم الجمال الفلسفى ومن هنا جاءت الأشكال العديدة التى تصور الأجساد البشرية فى مربعات ودوائر، والتى تستخدم رسومًا توضيحية فى الأبحاث الخاصة بالفن المعمارى أو بعلم الجمال فى القرون من الخامس عشر إلى السابع عشر.

وقد ظهر الشكل المسمى برجل فيترفيوس Vitiurian More، الذى يسير على نهج الفنان فيرفيوس قبل ليوناردو دافنشى ولكن أوضح صورة وأروعها هى ماجاءت فى رسم ليوناردو

دافنشى فى مدينة البندقية كما أن رسم دافنشى عموما هو أكثر الرسومات دقة بينما قدم من اتبعوه أشكالاً ناقصة وسطحية ومع ذلك فإن هذا الشكل ليس من أكثر رسومات دافنشى جاذبية، ويجب أن نعترف أن معادلة **فيتروفيوس** لاتقدم ضمانًا لرسم الجسد فى شكل ممتع للعين، فأكثر الأشكال من هذا النوع دقة وهو ما أبدعه **كومو** عبارة عن جسد غير رشيق ذى رأس صغير جدًا وسيقان وأقدام كبيرة بطريقة مبالغ فيها. ومن أكبر المشاكل هى كيفية ربط المربع والدائرة اللذين يكونان الشكل الكامل قال **دافنشى** ولانعرف بأية سلطة وعلى أى أساس ـ أنه من أجل أن يدخل الشكل فى الدائرة يجب مد مابين الساقين بحيث يكونان أقصر بنسبة $\frac{1}{14}$ مما لو كان الأمر وضع الساقين جنبًا إلى جنب ولكن هذا الحل التعسفى لم يرق **ليسيزارينو** الذى حرر رجل **فيتروفيوس لكومو**، والذى رسم المربع داخل الدائرة وحصل على نتيجة سيئة، فنحن نرى أنه من وجهة النظر الهندسية البحتة كان يمكن لجسم غوريلا أن يكون أصلح من جسد الإنسان.

وتوضح لنا لوحة **ديورر** المسماة بنمسيس Nemesis أو آلهة الحظ الكبرى أنه لايمكن الاعتماد على النسب المنتظمة وحدها للحصول على الجمال الجسدى، فقد تم تنفيذ هذه اللوحة فى عام ١٥٠١، ونحن نعرف أن **ديورر** كان يقرأ **فيترفيوس** فى العام السابق لهذا وفى هذا الشكل يطبق كل مبادئ **فيتروفيوس** الخاصة بالمقاييس بكل تفاصيلها فوفقًا لما يقول **بروفسور بانوفسكى** أنه التزم حتى بإصبع القدم الكبيرة، كما أنه قد أخذ موضوعه من عمل لنفس الشاعر الإنسانى الذى ألهم **ميلاد فينوس لبوتيشللى وجالاتيا لرافائيل** وهو **بوليزيانو**، ولكنه، مع كل هذه الاحتياطات لم يحقق المثال الكلاسيكى ، والسبب فى أنه قد حقق هذا فى وقت لاحق أنه قد ربط طريقته بالأشكال الكلاسيكية القديمة، فلم تكن مربعاته ودوائره هى التى مكنته من التفوق فى النسب الكلاسيكية ولكن حقيقة أنه قد طبق هذه الأشكال على ذكريات أبوللو بيلفيدير وميديس فينوس ـ وهى أشكال ارتفع بها عقل الشاعر إلى مستوى الكمال ومن هذا المنبع استقى فى النهاية الجسد العارى الجميل لآدم فى عمله الشهير عن (الخروج من الجنة) وقد قال **فرانسيس بيكون** كما نعلم جميعًا **لايوجد جمال رائع لاتكون به ثمة غرابة فى النسب فالإنسان لايستطيع أن يحكم ما إذا كان أبيلليس أو ديورر هو الأكثر تفاهة فأحدهما يعمل الأشخاص بنسب هندسية والثانى يأخذ أفضل الأجزاء من عدد من الوجوه ليجعل منها وجهًا ممتازًا**، وهذه الملحوظة الذكية ظالمة لديورر وتدل على أن **بيكون** مثلنا جميعًا لم يقرأ كتابه عن النسب البشرية ولكنه شاهد الصور الملحقة بالكتاب فقط حيث أنه بعد عام ١٥٠٧ تخلى **ديورر** عن فكرة فرض تخطيط هندسى على الجسم واتجه إلى استنتاج مقاييس مثالية من الطبيعة وكانت النتيجة كما قد نتوقع مختلفة نوعًا ما عن تحليلات الأعمال اليونانية والرومانية القديمة وهو ينفى فى مقدمة الكتاب الزعم بأنه يقدم معيارًا للكمال المطلق فهو يقول: **لايوجد على وجه الأرض من يستطيع أن يقدم حكمًا نهائيًا على أجمل شكل يمكن أن يكون عليه الجسد البشرى فالله وحده أعلم بهذا فليس من السهل أن نتعرف على الحسن والأحسن بالنسبة للجمال حيث من الممكن عمل جسدين مختلفين**

لايتناسب احدهما مع الآخر كان يكون احدهما عريضا والآخر نحيفًا ومع ذلك يصعب علينا ان نحدد ايهما يتفوق على الآخر من الناحية الجمالية.

وهكذا فإن مؤسس فكرة النسب المثالية قد تخلى عنها فى منتصف الطريق واعماله من الـ Nemesis فصاعدا هى دليل على أن فكرة الجسد العارى لاتعتمد على النسب التحليلية فحسب ومع ذلك فعندما ننظر إلى الأجساد العارية للنحات اليونانى، لايمكننا أن نقاوم الاعتقاد بأن نهجًا معينًا وراءها فكل فنان أو كاتب يفكر جديًا فى الجسد العارى فى العمل الفنى قد توصل إلى نتيجة هى أنه ينبغى أن يكون هناك أساسًا للتكوين يمكن أن يوضع فى شكل مقاييس وأنا نفسى عندما حاولت أن أشرح لماذا لم ترضنى الصورة الفوتوغرافية، قلت أننى قد افتقدت الإحساس بالوحدات البسيطة التى ترتبط إحداها بالأخرى فمع أنه لايمكن لفنان أن يكون الجسد العارى الجميل عن طريق القواعد الرياضية لايمكنه أيضًا أن يتجاهل هذه القواعد تمامًا فيجب أن تكون دائمًا فى ذهنه أو فى حركات أصابعه فهو يعتمد عليها كما يعتمد عليها المهندس المعمارى تمامًا.

وقد رأى مايكل انجلو كأحد أفضل رسامى الجسد العارى وأحد المعماريين أيضا أن هناك علاقة بين هذين الشكلين الفنيين ولهذا ففى الصفحات التالية سوف أستخدم مقارنات بين هذين الفنين فمثل البناء المعمارى يمثل الجسد العارى فى الفن توازنًا بين خطة مثالية وضرورات وظيفية فلا يمكن للفنان أن ينسى مكونات الجسد البشرى كما لايمكن للمهندس المعمارى أن يفشل فى دعم الأسقف أو أن ينسى الأبواب والنوافذ ولكن الاختلافات فى الشكل والتنظيم كبيرة للغاية، وأكثر الأمثلة وضوحًا هو، بالطبع الاختلاف فى النسب بين الفكرة اليونانية والفكرة القوطية عن جسد الأنثى وأحد القوانين الكلاسيكية القليلة التى يمكن التأكد منها عن النسب الخاصة بجسد الأنثى هو هذا الذى يأخذ نفس وحدة القياس للمسافة بين الثديين والمسافة ماتحت الثدى والسرة، ومابين السرة ومنطقة انفراج الساقين وسوف نجد أن هذه المقاييس قد تمت مراعاتها بدقة فى كل الأعمال فى الفترة الكلاسيكية وفى أعمال كل من من قلد أعمال هذه الفترة حتى القرن الأول الميلادى وقارن هذا بجسد عار يمثل القرن الخامس عشر مثل «حواء» ليمملينك Manlinc من فيينا. فالمكونات هى بالطبع نفس المكونات فالنموذج الأساسى لجسد الأنثى لايزال بيضاويا يعلوه جسمان كرويان، ولكن الجزء البيضاوى قد استطال بشدة والجسمان الكرويان قد أصبحا صغيرين بطريقة مزعجة فإذا طبقنا وحدة قياس المسافة بين الثديين نجد أن الجزء البيضاوى ينخفض إلى أسفل بمسافة تبلغ ضعف هذه المسافة فى النسق الكلاسيكى، ويتضح هذا الطول الزائد للجسد بطريقة أكبر حيث لا يكسره أى إيماء بضلوع أو عضلات كما لايمكن النظر إلىّ الأشكال باعتبارها منفصلة ولكن يبدو أنها قد تداخلت بطريقة توحى بأنها مصنوعة من مادة لزجة وعادة ما يتم تسمية هذا النوع من الجسد العارى القوطى بـ «الطبيعى»، ولكن هل «حواء» ميملينك هى بالفعل أقرب إلى المتوسط (وهذا ماتعنيه الكلمة) من الجسد العارى الكلاسيكى؟ هذه على أية حال لم تكن هى بالتأكيد نية الرسام فقد كان يهدف إلى رسم شكل

يتناسب مع المقاييس المثالية فى عصره، وهو نوع الشكل الذى يحب الرجال أن يروه، وقد أصبح هذا المنحنى الطويل للبطن، عن طريق تفاعل الجسد والروح، هو الوسيلة التى حقق بها الجسد الإيقاع المنحنى للزوايا فى العمارة القوطية فى عهودها المتأخرة.

ويقدم تمثال «أبوللو» لسنسوفينو فى البندقية مثالاً أقل وضوحًا وقد أوحاه إليه أبوللو بيلفيدير، ولكن مع أن سانسوفينو، مثله فى ذلك مثل معاصريه كان يعتقد بأن الشكل الكلاسيكى القديم لايبارى إلا أنه قد سمح لنفسه أن يختلف اختلافًا جذريًا فى بنائه للجسد، ويمكننا أن نصف هذا بقولنا إن الجسد الذكرى العارى القديم كان مثل المعابد الإغريقية أى إن الإطار المسطح للصدر مرفوع على أعمدة الساقين، بينما ارتبط الجسد العارى فى عصر النهضة بالنظام المعمارى الذى نبعت منه الكنائس ذات القبة المركزية، وهكذا فبدلاً من اهتمام النحات بالمسطح البسيط فى المقدمة أصبح هناك عدد من المحاور التى تتفرع من مركز واحد، ولم تكن الأجزاء المرتفعة فقط هى التى ارتبطت بالمبانى المقابلة لها، ولكن قواعد هذه التماثيل أيضا. وقد استمر ما يسمى بالجسد العارى ذى المحاور المتعددة حتى عصر الإحياء الكلاسيكى فى القرن الثامن عشر، حينئذ أحيا المعماريون شكل المعابد الإغريقية، أعطى النحاتون الجسد الذكرى مرة أخرى تسطيح مقدمة المبانى الإطارية وبروزها والمحصلة هى أن الفن المعمارى والجسد العارى يعبران عن العلاقة التى نرغب فيها جميعًا بين العقل وبين ما نحبه فقد قال بوسين فى خطاب إلى صديق له فى شانتيلو فى عام ١٦٤٢ لن تسعد روحك الفتيات الجميلات اللاتى سوف تراهن فى نيم بدرجة أقل من الأعمدة الجميلة للميزون كارى لأن أيامنهما ليس إلا نسخة قديمة من الآخر وهكذا فلم يخب حد سنا بأن اكتشاف الجسد العارى باعتباره شكلافنيا يرتبط بالمثالية والإيمان بالنسب القياسية ولكن هذا هو نصف الحقيقة فقط ولكن ماهى المميزات الأخرى الخاصة بالفكر الإغريقى وإحدى الإجابات الواضحة هى بأن الجسد البشرى مدعاة للفن ويجب الحفاظ عليه فى أكمل صورة.

وليس هناك ما يدعو لأن نعتقد أن كثيرًا من الإغريقيين كانوا يشبهون هيرمز براكسيتلز ولكن يمكننا التأكد من أنه فى القرن الخامس ق م. كان معظم الشباب فى أتيكا ذوى أجساد رشيقة ومتسقه كما تبدو فى الرسومات الموجودة على الفازات الحمراء فعلى إحدى الفازات الموجودة فى المتحف البريطانى هناك منظر سيثير تعاطفنا رغم أنه كان مصدرًا للضحك والخجل بالنسبة للأثينيين وهو لشاب ممتلئ الجسد فى الصالة الرياضية يخجل من جسده السمين يتمنى جسداً أرشق، بينما يرمى شابان يتمتعان ببنية أفضل، القرص والجلة. كما يحتوى الأدب الإغريقى منذ هومر وبيندار وما بعدهما على تعبيرات كثيرة تنم عن الفخر الجسدى تصدم بعضها الأذن الأنجلو - ساكسونية وتزعج أذهان مدرسى المدارس عندما يدعون إلى المثال الإغريقى للرشاقة، فيقول الشاب كريتوبالوس، فى مؤتمر زينوفون، لماذا أعير أى رجل اهتمامًا فأنا جميل؛ ومما لاشك فيه أنه مما زاد من هذا التباهى أن التقاليد كانت تدعو لأن يعرض هؤلاء الشباب أجسادهم عارية تمامًا فى الملاعب الرياضية.

وقد اهتم الإغريق بشدة بأجسادهم العارية، فى تسجيل المراحل التى ميز فيها الإغريق انفسهم عن البربر أعطى ثيوكيديدز أولوية للتاريخ الذى أصبح فيه العرى قاعدة فى الألعاب الأولمبية ونحن نعرف من الرسومات على الفازات أن المتسابقين فى مهرجان الأثينيين كانوا عراة منذ أوائل القرن السادس ق.م ومع أن وجود إزار يستر العورة أو غيابه لايؤثر كثيرًا على مسألة الشكل، وهذه الدراسة تتضمن بعض الأشكال ذات الأدبية الخفية، فإنه من الناحية السيكلوجية تعد شعيرة العرى الكامل الإغريقية، ذات أهمية كبيرة فهى تدل على التغلب على خجل يقهر الجميع ماعدا أكثر الناس تخلفًا وهو مثل إنكار للخطيئة الأولى، وهذا ليس كما يعتقد البعض مجرد جزء من الوثنية حيث أن الرومان قد صدموا من عرى الرياضيين الإغريق، وهاجمه إينيوس كدليل على الانحطاط ولاداعى للقول بأنه قد جانبه الصواب لأن أهل أسبرطة الذين هم من أكثر الشعوب تمسكًا بالعرى قد صدموا سكان أثينا عندما سمحوا للنساء أن يتسابقن فى ألعابهن وهن ترتدين ملابس خفيفة للغاية، فقد نظر اينيوس ومن تبعه من الأخلاقيين إلى الموضوع من وجهة نظر جسدية بحتة ولكن الواقع أنه لايمكن فهم ثقة الإغريق بالجسد دون الرجوع إلى علاقتها بفلسفتهم فهى تعبر أولاً عن إحساسهم بالتكامل الإنسانى فلا يمكن عزل أى شىء يتصل بالإنسان الكامل أو تجنبه وقد انقذهم هذا الوعى الجاد بما يعنيه الجمال الجسدى من شرين وهما الحسية أو المثالية الجمالية.

فى الحفل نفسه الذى يتباهى فيه كريتوبالوس بجماله، يصف زينوفون الشاب أوتوليكوس الذى اقيم الحفل على شرفه، قائلاً أول مايخطر على البال عند مشاهدة هذا المنظر هو أن الجمال ذو هالة ملكية وتكبر هذه الهالة إذا اقترن الجمال (كما هو الحال مع **أوتوليكوس**) بالتواضع واحترام النفس فمثلما تثبت اعين الناس على شىء رائع يلمع فى ظلام الليل، تنجذب انظار الجميع الآن إلى جمال أو توليكوس، ولا يوجد من الناظرين من لم يتحرك من أعماق روحه لرؤية هذا الجالس هناك، حيث يغرق البعض فى صمت عميق وغير مألوف بينما يأتى الأخرون بإشارات لا تقل دلالة عن الصمت.

وهذا الإحساس بأن الجسد والروح لا ينفصلان وهو أكثر الصفات الإغريقية شيوعًا يظهر فى قدرتهم على إعطاء الأفكار المجردة شكلاً محسوسًا غالبا ما يكون بشريًا فيقدم منطقهم فى شكل حوارات بين اشخاص حقيقيين وتأخذ الهتهم شكلاً مرئيًا فيمكن عند ظهورها أن يعتقد المرء أنها شخوص يعرفها من بعيد مثل خادم أو راعى غنم أو قريب من الدرجة الثالثة أو الرابعة، كما تظهر الغابات والأنهار وحتى أصداء الأصوات فى رسوماتهم على شكل اجساد صلبة مثل الأبطال الأحياء وربما أكثر منهم بروزًا و تميزًا وهنا نصل إلى النقطة الرئيسية فى موضوعنا، فقد قال بليك فى كتابه «الكتالوج الوصفى» DESCXIPTTUE : التماثيل الإغريقية هى جميعًا تمثيلات للوجود الروحى، للآلهة الخالدين تقدم لأداة البصر الفانية والبائدة، ومع ذلك فهى تجسد فى المرمر الصلب وقد كانت الأجسام هناك والإيمان بالآلهة هناك وحب النسب المعقولة هناك ثم جاءت اللمسة الموحدة للخيال الإغريقى لتجمعها معًا كما يكتسب الجسد العارى فى الفن قيمته الباقية من أنه

يجمع بين عدة حالات متضاربة، فهو يأخذ أكثر الأشياء المحسوسة جاذبية، وهو الجسد البشرى فيضعها بعيداً عن الزمن والرغبة وهو يأخذ اكثر المفاهيم الذهنية الإنسانية تجرداً، وهو النظام الرياضى وليجعله متعة للحواس وهو يأخذ المخاوف المبهمة من المجهول ويجملها بأن يجعل الآلهة مثل البشر، ويمكن أن تعبد لجمالها الذى يعطى الحياة وليس لقواها التى تتعامل مع الموت.

ولكى نعرف إلى أى مدى تعتمد قيمة هذه الموجودات الروحية على عرى أجسادها علينا فقط أن نفكر فيها كما ظهرت، مغطاة تماماً فى العصور الوسطى أو فى أوائل عصر النهضة، وقد فقدت كل معنى لها، فعندما قدمت آلهة منح الجمال لبنات حواء فى شكل ثلاث سيدات مضطربات تختفين وراء ملاءة، لم تعدن تقدمن لنا تأثير الجمال الذى يدعو للتحضر، وعندما قدم هرقل فى شكل أحد جنود المشاة فى القرن السادس عشر وهو محمل بالأسلحة الحديثة لم يزد بقوته الطاغية، من إحساسنا بالخير والرفاهية ومن ناحية أخرى، عندما توقفت الأجساد العارية عن توصيل فكرة ما، وهو الهدف الذى نشأت من أجله وقدمت من أجل الجمال الجسدى فقط، فقدت قيمتها، وقد كانت هذه هى الوصية القاتلة للمدرسة الكلاسيكية الحديثة وعنها نتجت الأجساد العارية الأكاديمية فى القرن التاسع عشر والتى كانت بلا حياة لأنها لم تعد تجسد حاجات وخبرات إنسانية بل كانت من ضمن مئات من الرموز قليلة القيمة التى أثقلت كاهل فن ذلك القرن النفعى ومعماره.

وقد ازدهر الجسد العارى فى الفن فى المائة عام الأولى من عصر النهضة الكلاسيكى، عندما تداخلت الشهية الجديدة للتحليل القديم مع عادات العصور الوسطى فى الترميز والتشخيص، وقد بدا وقتها أنه لايوجد مفهوم مهما كانت عظمته، لايمكن التعبير عنه بالجسد العارى، وليس هناك شىء مهما كانت تفاهته، لايمكن تحسينه عند إعطائه شكلاً بشرياً ففى طرف نجد «الحساب الأخير» **لمايكل انجلو** وفى الطرف الآخر نجد مقابض الأبواب والشمعدانات وحتى مقابض الشوك والسكاكين، وبالنسبة للأول ربما يكون الاعتراض كما هو الحال فى معظم الحالات أن العرى ليس مناسباً لتقديم المسيح وقديسيه وهذه هى النقطة التى أثارها **بول فيرونيز** عندما قدم لمحاكم التفتيش عندما ضمن لوحته عن زواج CMA سيكرين وألمان، وفيها قدم المحقق الرئيسى إجابته الخالدة هل تعلمون أنه لايوجد بين هذه الشخوص التى رسمها **مايكل انجلو** أى شىء غير روحى أما الاعتراض الذى يمكن أن يثيره الاستخدام الثانى وهذا مايحدث فى أغلب الحالات فهو أن شكل فينوس العارى ليس هو ما نحتاجه فى أيدينا عندما نقطع طعامنا أو ندق على باب وهو ما أجاب عليه **بنفينتو شيلينى** بقوله أن الجسد البشرى هو أكثر الأشكال جمالا وكمالاً ولهذا فلا يمكن أن نمل من رؤيته وبين هذا وذاك توجد غابة من الأجساد العارية المرسومة أو المحفورة بالجص او البرونز أو الحجر مما ملأ كل مكان خال فى عمارة القرن السادس عشر.

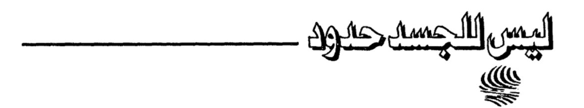
وليس من المحتمل أن يعود هذا النهم للجسد العارى فقد نبع من امتزاج مجموعة من المعتقدات والتقاليد والأحاسيس البعيدة جداً عن عصرنا، عصر الجوهر والتخصص، ومع ذلك ، فإنه حتى فى المملكة الجديدة التى للإحساس الجمالى يتوج الجسد العارى فقد جعله

الاستخدام المكثف له من قبل الفنانين العظماء نموذجًا لكل الأبنية الشكلية، وهو لايزال وسيلة لتأكيد الإيمان بوجود الكمال المطلق. فيكتب سبنسر فى (نشيد على شرف الجمال): لأن الروح هى الشكل وهى ما يقدمه الجسد، وهو بهذا يردد كلمات الأفلاطونيين الجدد. ومع انه لايوجد دليل فى الحياة يؤكد هذا القانون، إلا أنه ينطبق بشدة على الفن، فالجسد العارى يظل أعظم مثال على تحويل المادة إلى شكل.

وليس من المحتمل أيضًا أن نرفض الجسد مرة أخرى كماحدث فى تجربة الزهد والتقشف فى مسيحية العصور الوسطى فلم يعد يمكننا أن نقدسه ولكننا تصالحنا معه، وتقبلنا حقيقة أنه يصاحبنا طوال حياتنا، وبما أن الفن يهتم بالصور الحسية، لايمكننا بسهولة أن نتجاهل توازن الجسد وإيقاعه فمجهودنا المستمر ضد اتجاه الجانبية الأرضية من أجل الحفاظ على توازننا فى وضع قائم على الساقين يؤثر على كل حكم على التصميم بما فيه مفهومنا عن الزاوية التى نسميها بالزاوية الصحيحة ، كما أن إيقاع تنفسنا ودقات قلوبنا جزء من الخبرات التى نقيس بها العمل الفنى، والعلاقة بين الراس والجذع تحدد المقياس الذى نقيم به النسب الأخرى فى الطبيعة، كما ترتبط مواقع الأماكن فى الجذع بأكثر خبراتنا وضوحًا، وهكذا تبدو الأشكال المجردة مثل المربع والدائرة ذكرية وأنثوية، والمحاولة القديمة التى قامت بها الرياضة السحرية بتحويل المربع إلى دائرة هى مثل رمز للاتحاد الفيزيقى، وقد تبدو الأشكال البيانية بتخطيط نجمة البحر التى رسمها منظرو عصر النهضة، سخيفة ومثيرة للسخرية، ولكن المبدأ الفيتروفينى يحكم ارواحنا، وليس من قبيل المصادفة أن الجسد ذا الشكل المتعارف عليه بأنه «الإنسان الكامل» قد أصبح الرمز الأعلى للإيمان الأوروبى، فيجب أن نتذكر انه قبل صلب المسيح لمايكل انجلو، كان الجسد العارى هو أكثر موضوعات الفن جدية حتى أن أحد دعاة الوثنية قد كتب «أصبح الإنجيل لحمًا ودمًا وعاش بيننا مليئًا بالجمال والحق».



إدوار الخراط



إذا كان فلوبير محقا عندما قال «أنا مدام بوفاري» ، فإنه يحق لى أن أكون هنيّة أو رامة أو أيا من تجسدات المرأة فى عملى الروائى، فى نفس الوقت الذى لى فيه جسدى.

ليس للجسد عندى حدود.

وليس جسدى محدودا بذات جسدانيّته المغلقة نفسها.

وهأنذا مع هنيّة «فى داخل السور» ولكنى أتجاوز كل الأسوار أو أطمح إلى ذلك طموحا لا يتوقف:

أتقلّب على المرتبة القديمة، ألفّ حول وركىّ الغطاء الخشن المريح وقد اكتسب من طول التفافى بجسمى قربًا منّى، كأنه أصبح بضعة حميمة من جسدى، آتى بذراعىّ حولى وأثنى ساقى ليضغطا على صدرى ، أنعم بالتفاف أطرافى حول بعضها بعضا، أغلق جسدى على نفسه، آمنا إليه وادعا به مستريحا على حسّه المألوف الطيع لاخطر فيه بل لحظة من الأمان والحب، اندفع فى متعتى بنفسى، ألتفّ فى البطانية الوثيرة الخشنة، أدفن فمى وذقنى فى حجرى، شفتاى تمسان ركبتّى وفخذى، غرق وجهى فى جسمى، واطمأن فى موجة صاعدة دافئة لدنة القوام، لن يتأتى لى أبدا أن أحس بهذا القرب وهذه الطاعة وهذه اللذة السهلة المشبعة من شيء ما ولا من أحد أبدا، لاشيء يشبه هذا ولاشيء يقرب من هذا الاندماج البحت التام. الانفصام موجود فى كل السكرات الأخرى، الشرخ موجود يصدع كل تحقق وكل وفاء، أما هنا فليس إلا الجسد.

الجسد جميل. هللويا للجسد

ليس هناك غير الجسد.

لكنه ملتبس، الصحارى المقفرة تعدو على نضرته، بداوة تغزو غضارته، عراقته الشامخة تتحاتّ، أعمدة الكرنك مائلة وقبّة البازيليكا الكبرى مشروخة، ينخر فى أسسها سوس لايعرف غير الظلمة مأوى ومتاعا. كيف أطوع جسدى ثنائيًا بل متعدّد الطوايا؟ الاتساق لا الاضطراب مطمحى، لكن وهدة الوادى ترزح تحت حبوس سلفية من الكبت والتعصب.

جسدى هو أنت، يا رامة، يا كيمى.

سلطة هذا الجسد الواحد المتعدد سلطة مطلقة

لم افعل إلا أننى قدمت هذا الجسد للذبح، وسمعت صوت الله، وهأنذا منذ الأزل يتخبط جسدى على جسد هذه الأرض.

ياحبيبتى الساتورناليّة، شباك المعرفة مطروحة تحت أقدامك، تلتف حول أسفل ساقيك العظيمتين، بَذَخ الشَبق ينفرط عن أوصالك الممنوحة للذبح ياباكاناليّة تحت شارة الثور المؤنث تبذلين نفسك، تَهَبين جسدك للعابرين والمعطوبين، تستمتعين بأنوثتك المسكوبة وتمتلئين زهوا، لحمك الأنثوى ينبض على الأرض يخصبها بينما تحاصرك زبانية الصحراء يفوحون برائحة حريفة من السائل الأسود المتدفق هدرا، المذابح فى أدفو والسيرابيوم والهياكل المسماة على القديسين والبخور المحروق أمام أضرحة الأولياء الصالحين كلها تخلت عن أمجادها وسقطت فى براثن التسطيح الاليكترونى، أنت العارفة بالألسن قد استباحتك سطوة الكمبيوتر وتفاهاته المتقنة غاية الاتقان.

يا حبيبتى، هل تسقطين أبدا؟

قال: حب الجسد بالمطلق، أعنى، جسدك هنا ليس إلا جسد العالم، جسد كل الرجال، جسد كل النساء، جسد كل الأشياء، جسد السماء نفسها، جسد النجوم والقمر والأحد عشر كوكبا، جسد الياسمين غضا على شجرة أو مجتثا مضروبًا على ناصية شارع سليمان، جسد فرس البحر وبقر البحر والدلافين الذكية التى تشق البحار بحثا عن رفيق، جسد الدلتا مفتوحة الساقين على البحر المختلط بالأوشاب والأكدار والطمى الخصيب، جسد الصعيد القضيبى المنتصب رمحا سمهريا لا عوج فيه، أو العوج يؤكد قدرته اللانهائية على الاختراق، هل أصابه الذبول بعد السد العظيم، أم كامنة فيه قوة أسره وطغيان سطوته؟ تشرد الجسد بين أجساد العالمين، تتناوبه وتسقطه لكنه يظل مطهرا بكرًا وملؤه عجينة الأقدار الخمرانة بالمستحيلات، أنت تُحَدثين جسدك، ويُحدثك. حواركما لا ينتهى، هل أنا فقرة، جملة، كلمة عابرة، فى هذا الحوار؟ أم لعلى مجرد نبرة زائلة فى تهدج الجسد وصلوات تهجده العذبة المرهفة؟

نعم، جسدك خالص الجسدانية، لكنه غير مصمت، غير خالص الوحدانية.

هى أيضا تألف جسدها، تأنس إليه، ترتاح معه.

وهى عارية، أو شبه عارية، جالسة أونائمة، أحس دائما أنها قريبة إلى هذا الجسد، مطمئنة إليه، بل سعيدة به، يعنى سعيدة بمجرد وجوده، بمجرد عريه وتجرده، وتحرره ونقاء معدنه الملىء الكثيف المتطاير من خفّته فى الآن نفسه، طيع ولدن وقابل للتشكل على ألف نحو.

أما أنا فجسمى غريب عنى، عصىّ علىّ، غير مطاوع، جامد ومفصوم. أذلك لأنه جسم صلب، جاف، أريده مع ذلك هيّنا رخيًا منسابا؟

معها عرف هذا الجسم نفسه إلى حد لم يكن يتصوره من قبل. معها تسنى له أن يخرج عن صومعة رهبنته القبطية، أن يسلس له قياده بل أن يعطيه ملء الجموح فى انطلاقه معها، وصاغ لنفسه شكلا يوافق جسدها، فيما أرجو، على الأقل.

لكنه قال: هذا الجسد لايُمتلك، مع أنه قد انتُهك، طوعًا أو رغما، مرات عدة. حتى هذا الانتهاك الأخير من العنف والظلام، من عين السيكلوپ الواحدة، هذا الجسد يظل وضيئًا حتى إن كان غامض الوضاءة. كل متملكٍ غريبٍ يظل ثانويا على أحسن الأحوال وسوف ينحسر وينكص على أعقابه.

قال: لست متملكا، ولامنتهكا. أنا مقوّم أساسىّ من مقومات هذا الجسد.

قال: فيم حرصكَ الدؤوب على أن تقرن الجسد بما تسميه ما وراء الجسد، طوال الوقت ؟ ما عيب الجسد فى كامل جسدانيته، ما الخطأ فيه؟

ما وراء الجسد كامن وحيوىّ ومتخلّل فى كل شِلْوٍ من أشلائه، شئتَ أم لم تَشَأ، ذكرت ذلك - يا عم - أم أنسيته.

ففيم حرصك الدؤوب.. إلى آخره..

لكن تجاوز طبقات أو مقومات جسدها، وانصهارها دون ذوبان نهائى، ظل يرمضه ويمّضه.

قال: ليس هذا الجسد الملتبس عندى سواءً ولا مسبّة. تراكب وتعددية المستويات الجيولوچية فيه لايصل إلى نقاء البوتقة الكامل ولا إلى خلوص الجسد من الشوائب. كم مرة قلت لى: كفاية، أنا جتتى مش خالصة. ليست جسمانيتك خالصة قط، تمتزج فيها أعشاب الساقانا ونباتات الحلفا على شطوط الترع مع الأشجار الموسمية الباسقة والوحشيّة وخمائل الندّ والنسرين والياسمين، الصبّار السامّ فى كثافته الفطرية مع رهافة فَوْح الفلّ وحَرّافة الصندل، أنت رامة تحيلين كل شىء إلى تبرك الخاص، حتى لو ظلت فيه شوائب التراب وشوه المسوخ. تظلّين برّاوية وحضريّة، قاهرية صعيدية بدوية شرقية تحترقين فى شمس صحراء قاسية وهانم من سيدات الأتراك تدخّنين الشُبُّوك العاج بمبسمه الطويل وتتكئين بكل ملء جسدانيتك على الأرائك العثمانلى الوثيرة فى سحبٍ ناعمة من البخور العطرى شَكْمجيّتك المحلاّة بسنّ الفيل والصدف والأبنوس مازالت مملوكية رابضة تحت ظلال مشربيتك وعليها عقودك المعدن السمينة والكهرمان الفلاحى كبيرة الحبّات.

شمس رع التى تسطع على جسدك تحرق كلّ الزَغَب على سطحه لكنها لاتصهر هذا الجسد العصىّ على الذوبان.

انت لستِ كتلة صماء متماسكة مع أنك واحدة. انت التى عبدت بتاح - رع - أمون الواحد تحت صور الف إله من العقرب إلى الكبش ومن الثور الى الثعبان، من الصقر إلى فرس البحر، من الجعران إلى الحدأة المحلقة فى أجواز سمائك القائلة. فى تأليه الجوهر الواحد بأقانيمه الثلاثة بنيت لنفسك ألف قبة من قباب البازيليك تقرع أجراسها فى موسيقى متعاقبة من مياة الزرقة الساجية عند نهاية فروع حابى السبعة إلى جنادل الصخر الشمّ يصبغها الطين الحبشىّ الأحمر. وفى التوحيد الأخير أنت رفعت ألف مئذنة شاهقة تتردد منها أصداء التكبير والشهادة والدعوة إلى الفلاح والصلاح فى ترتيل الخشوع العذب القديم. هياكل الآلهة ومزارات القديسين وأضرحة الأولياء متناثرة على طول جسدك، شموعها لم تنطفىء قط وبخورها لم يسقط قط، كلها متجسمة معا متجاورة ومتناغمة فى جسدك الملتبس.

هل سرت فيك الآن لوثات المسوخ؟

هل تفشت فيك الآن شرايين الظلام؟

كل التحسر لن يشفى غلّ قلبى، ولعله لن يجدى.

اتظلين أبدا، بالرغم من كل التباس، نقيةً حتى فى تعدد الوان ظلالك؟

لن يغمرك الظلام يا رامتى، هذا قانون إيمانى، وعقيدتى التى لاتحتاج إلى تبرير أو تفسير.

حولى الأبيض والأسود والرمادى البترولى تضيق، تطبق على جسدى ببطء.

أمدّ ذراعى كلتيهما، على آخرهما، كأنما لكى أحول دون أن تعتصرنى فى إطباقها المحكم المصمت المسدود على جسمى المحصور بين سطوح المربعات، والمكّعبات، والمعينّات، الملساء التى لاشقّ فيها لاثغرة لاخلاص منها. رتابة الخبطات المستمرة المتعاقبة تجرد موسيقاها الملحاح من أية انفعالية اية رومانسية اى معنى. قلت: «لماذا دائما دائمًا يا رب ابحث عن معنى؟ هذا العالم، هذا الحب، هذا الوجود - وهذا الوجد - كلها بلامعنى، طبعا «رقصة باليه تبدو بعيدة بعيدة، الراقصون صغار، كأنهم دمى الأطفال، تحت جدران الرخام المصقولة تماما، لامعة، شامخة العلا، يتحركون بآلية، مانيكانات لا جنس لها، غير رجولية وغير نسائية، هم مع ذلك - أو هى - إنسانية، هل هى لعب ميكانيكية وزواحف بدائية قمينة فى الوقت نفسه؟ ترتفع الأطراف، الأذرع، والسيقان، فروع نباتية من أجسام أخطبوطية، فى تشنجات وتقلّصات وتقبضات وتمددات غير إنسانية هنا؟ تضرعات مرفوعة إلى آلهة غير موجودة، بلا استجابة، ضوء شاحب، كأننا فى محارق بشرية، سجون وسيطية، حُبُوس من المعدن تبث غازات فى سحبٍ سامّة بطيئة الهبوط، طقوس التمهيد لمرور جنازير الدبابات على أجساد الأسرى، هل انا راقص برغمى فى هذه الزنازين مفتوحة المسالك بعضها على بعض، فى هذه الساحات الرملية المحرقة، كلها خانقة، كلها قاتلة، كلها لامخرج منها؟ الضآلة البشرية أمام سحق الموسيقى الماثلة وسطوة

السواد المُحيق، حركات تمرُّد الجسد الذى تنتزع منه الروح، هياكل عظمية مكسوة بقشرة مشدودة من اللحم الحىّ المعطوب، بوخنوالد أو سينا أو البوسنة أو بورندى سواء، اهذا أنا منهم، بينهم، أم مارق عنهم، مكتوف اليدين؟

أين مجد الباليه الغينىّ فى حدائق سيكوتورى؟ على صوت هدير المحيط فى شاطئ كوناكرى الليلىّ، مجد النهود السوداء العارية المنتصبة فى موسيقاها البضة ناعمة وعارمة الإيقاع معا؟ أين ازدهارها الشرس، نشوتها بالحرية، اعتزازها بتدويرات الجسم ربواته ووهداته، تموج الأجساد الهيروغليفية الزنجية الفخور بجسدانيتها العارية تتثنى وتنعطف فى إيقاع الحنان الحميم؟ صفقات الأيدى واهتزاز أوتار القيثار والانثناء على شريط رفيع واحد يدور بالحقوين فى تمجيد إله الموتى المبعوثين أحياء، كلهم حياة، من ترب ارض كيمى السوداء؟ أين أقنعة الابنوس والعاج التى توحدت بعضويتها الداخلية هى عضوية الكون؟ أموت شوقا إلى الرقصات المصرية حيث توحدى وثيق رقراق الانثيال مع المقدس الذى هو دنيوى، حيث حسية الشهوات الإيقاعية، على واحدة ونُصّ، تستحيل نشوات روحية؟ أين أنا؟ مطلق التجسيد قربان الألوهية شبَق السكر بخمر سماءٍ لاحدود لها، على أصقاع «أخميم» الصعيدية وإلاهها «مينْ».



الرواية ومعركة الأدب الجنسى

كـــولن ولســـون*
ت: أحمد عمر شاهين

*كولن ولسون:

يعتبر كولن ولسون من أكثر الكتاب الإنجليز شعبية وأغزرهم إنتاجا. ولد فى ليسستر - انجلترا سنة ١٩٣١. وفى سن الرابعة والعشرين كتب أول كتبه «اللامنتمى» الذى لقى استقبالا نقديا جيدا وأصبح فى فترة قصيرة من أكثر الكتب رواجا.

ومنذ ذلك الوقت كتب ولسون عشرات الكتب فى الفلسفة والأدب والسحر والجريمة والجنس بالإضافة إلى مجموعة من الروايات التى اكسبته شهرة عالمية. وقد ترجمت كتبه إلى عشرات اللغات. ومن بينها العربية، حيث ترجم له أكثر من عشرين كتابا. وهذه الدراسة فصل من كتابه «الجنس والشباب المثقف» الذى سيصدر قريبا.

من المشكوك فيه أن تكون هناك أية ثورة جنسية بدون الكتب، فلنلق نظرة أقرب وأكثر تفصيلا على هذه الثورة الجنسية فى القرن العشرين، ونرى إلى أين تقودنا.

كان القرن التاسع عشر هو قرن الحب الرومانسى، وكان شعاره «الحب يجعل العالم يدور». ورؤيته الجوهرية، إنه لا يوجد من هو أهم من عاشقين يعيشان معا فى سعادة. ومازلنا نجد كثيرا من هذا الحب الرومانسى فى مجلات المرأة المعاصرة، لكن فى القرن التاسع عشر وجدت روايات أدبية كبيرة تعبر عنه مثل «مرتفعات وذرنج» أو «تريستان وايزولدا»، وكانت هذه الأعمال تقول «الحب أكثر أهمية من الموت»، ولأنها أعمال أدبية كبيرة، فإنها تقنعك بأن ذلك حقيقى.

لكن حين تنظر إليها بدقة، فستجد أن القرن الرومانسى لم يكن على تلك الدرجة من الرومانسية. لو فكرت فى كتابه العظام، لوجدت أن قليلا منهم من شغل نفسه كثيرا بالحب . **ديكنز، ثاكرى، تولستوى، ديستويفسكى، إبسن**... وغيرهم - إنه المستوى الأرخص من الأدب هو الذى أعطى الحب أهميته تلك. كانت هناك قطعان من الروائيات اللواتى اغتنين من السمسرة بجوع المرأة الفيكتورية للحب والرومانسية، وكان المسرح يعج بموسيقى الحب الرومانسى، وكله وجدان مكثف.

وحين جرؤ «**فلوبير**» على كتابة رواية واقعية - مدام بوفارى - عن امرأة حطمت زواجها لتعطشها للحب الرومانسى، اتهم بانه أخس وأقذر متشائم ساخر.

وبعد سنوات قليلة حدث الشىء نفسه «**لإبسن**» حين تعرض فى مسرحيته «بيت الدمية» لزواج رومانسى

تماما، ثم جعل بطلته تترك زوجها وأطفالها لتبحث عن ذاتها. وكانت رسالة إبسن: «كل هذا الحب الرومانسى كذبة سخيفة، فالحياة قد خلقت لما هو أهم من ذلك بكثير».

فى نهاية القرن التاسع عشر، بدأت ثورة التحرر الجنسى تشق طريقها، فقد حدث نوع من الإثارة حين صور **برناردشو** النساء بعقل مستقل، يردن الرجل ويسعين للفوز به. وكاد هـ . جـ . **ويلز** أن يحاكم على روايته «آنّا ميزونيكا»، وهى عن فتاة صغيرة تستمتع بفعل الحب بحرية.

حتى د . هـ . **لورنس** الذى نشر أولى رواياته سنة ١٩١٠ وجد نفسه وسط المتاعب بتهمة صراحته الشديدة حول الجنس فى روايته «الخاطئ»، ثم منعت روايته «نساء عاشقات».

وكل مشكلة «**لورانس**» انه كان شاعرا جرئ أن يكون صريحا حول الجنس. إن **كيتس، وشيللى، ووردذورث**، قد يعتقدون بأهمية الجنس. لكن لا يمكنهم أن يكونوا صرحاء حوله، وكان عليهم أن يقتصروا بتصوير نشواتهم على جمال الطبيعة.

وشعر **لورنس** أن معظم الناس قد أصابهم العمى والصمم عن أحد الأشياء المهمة فى الحياة - وهو الجنس. وشعر ايضا ان الحياة الحديثة تزداد ضحالة وتفاهة وعدم إقناع.

وأوضح فى روايته «عشيق الليدى تشاترلى» أن المراة التى تشعر بالضياع والقلق، تجد معنى أعمق للواقع، فى حكاية حب مع الحارس. **فلورنس** يرى أن الجنس هو أهم ما يمكن أن يحدث لرجل أو امرأة، ولكن يجب أن نلاحظ أن حكاية الحب الشاعرية بين السيدة «تشاترلى» وحارسها، وقعت فى كوخ وسط الغابة. إن **لورنس** يكره المدن الحديثة بقبحها وتعقيدها، بالضبط كما كره **وردذورث** لندن. فالطبيعة مهمة له كالجنس تماما، وهو يكون فى أحسن حالاته كاتبا حين يصف الطبيعة.

كان **لورنس** شخصا وحيدا فى ثورة التحرر الجنسى، معظم الثوار الآخرين كانوا مهتمين بالتدمير فقط، وبالتخلص من المحرمات القديمة للفيكتوريين، والسخرية من العاطفة القديمة.

رواية «عوليس» **لجيمس جويس**، التى ظهرت قبل رواية «ليدى تشاترلى»، صدمت الكثيرين ببذاءتها. وهناك كثير من الصحة فى هذا القول، فقد أراد «**جويس**» أن يكون بذيئا. أراد أن يصدم الناس بأن يسجل فى روايته العبارات التى لا يراها الناس إلا على جدران المراحيض. كان «**جويس**» فى الأربعين حين نشرت عوليس، وقد شعر أنه أهمل فترة طويلة، وأراد أن يجلس، ويرى الناس يتحدثون عن روايته. ولقد استخدم فى مشهد بيت الدعارة كمية من الكلمات التى لم تطبع على ورق من قبل، كما انهى كتابه بأن جعل البطل يقبل مؤخرة زوجته.

لقد كانت «عوليس» هى الرواية التى شجعت كتابة الأدب الجنسى الذى مازال يكتب حتى اليوم. قال النقاد الجادون «إنهارواية هامة جدا، مملوءة بالعبقرية والأصالة»، وأجاب الجمهور المصدوم «قد تكونون على صواب، ولكن ماذا يحدث لو تسامحنا مع هذا النوع من القذارة بحجة أصالة الكتاب؟ سنجد أن كل مراهق يقرأ

هذا الأدب، يمارس الانحراف فى سن الرابعة عشرة». ويجيب المدافعون: «كلام فارغ. فالمراهقون يعرفون عن الجنس ما يعرفه البالغون، ولا ضرر من إبراز هذه المعرفة علنا». الجانبان لديهما بعض الحق. فالجمهور يبالغ من خطر نشر كتاب كعوليس علانية، فهو كتاب صعب القراءة، وأى مراهق لديه الذكاء الكافى لقراءته، فهو بالتاكيد سيكون لديه من الذكاء ما يمنعه من الفساد.

لكن الجمهور ايضا، ليس على خطأ مطلق، فعوليس شكلت سابقة، ادت الى النشر العلنى لعدد كبير من كتب الأدب الجنسى. الجنس فى عوليس، كان القصد منه أن يصدم، ومشهد بيت الدعارة صفعة على الوجه مقصودة لترويع القارئ، لكن الجزء الاكبر من الرواية، وهى تزيد على سبعمائة صفحة، هو وصف دقيق بطيء لكل فكرة أو عمل يقوم به عدد من الناس العاديين خلال يوم عادى. عنصر الصدمة رفع الكتاب كله إلى مستوى جديد من الاهتمام كذروة سيمفونية، وبدون الجنس والبذاءة فإن الكتاب يكون مملا غير مقروء.

وقد وقع الروائيون قبل **جويس**، فى متاعب بسبب البذاءة، **توماس هاردى وأميل زولا** على سبيل المثال، لكنهم كانوا يدافعون عن انفسهم بالقول إن المشاهد فى كتبهم ليست بذيئة ولكنها واقعية ومستمدة من الحياة.

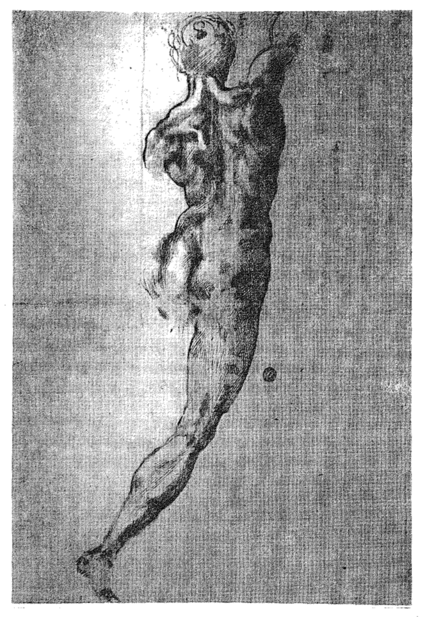
أما الآن، فبيت الدعارة الذى صوره **جويس** لم يكن يقصد به أن يكون واقعيا كالحياة، إنه نوع من الكابوس الذى يجرى فى ذهن إحدى الشخصيات، لقد قصد به أن يصدم.

وقد كان يوما اغر حين سمح القانون سنة ١٩٣٠ بالنشر العلنى لرواية عوليس فى انجلترا وأمريكا.

ولقد استخدم الكاتب الأمريكى **وليم فوكنر** اساليب **جيمس جويس** الصادمة فى كثير من رواياته. وتشعر وأنت تقرؤه كيف يحاول استخدام الجنس والعنف لضرب قارئه فى الصميم. إنه يريد تقديم مشهد قاس ومتوحش من الحياة، والعنف أداة مفيدة للغاية من هذه الناحية. فى روايته «الصخب والعنف» هناك «قيمة» قوية فى موضوع الزنا بالمحارم وكذلك حول الانتحار. فى روايته «المعبد» يتحدث عن فتاة غنية يخطفها أحد رجال العصابات، ويزيل بكارتها بعرنوس ذرة لعجزه الجنسى، وبعد ذلك يسمح لرفيق له أن يمارس معها الجنس بينما هو ينام على السرير، مرتديا قبعته ويصهل كالفرس. وتنتهى الرواية بحرق رجل برىء على يد الرعاع بتهمة الاغتصاب. حين نقول أن «**فوكنر**» يقصد أن يصدم قارئه، فنحن لا ننقده، فجميع كتبه، مثله مثل **لورنس**، هى نقد للعالم الحديث، والصدمة وسيلة مهمة للتعبير عن ذلك. إنه شاعر آخر متمرد.

ولا أحاول هنا أن أعنى، ضمنا، ان **لورنس وجويس وفوكنر** فوق النقد. فهناك عنصر طفولى، مفسد، فى **لورنس**، يجعله غالبا متعذرا على القراءة برغم كل نواياه الطيبة، فرواية «ليدى تشاترلى» رواية فقيرة جدا. وكذلك هناك العنصر نفسه من عدم النضج عند **جويس وفوكنر**، فكلاهما لم ينضج تماما، ولقد فشل **فوكنر** فى النضج لانه لم يواجه قط مشاكله، وفضل أن يقضى معظم وقته مخمورا.

ومازال القانون يحارب معركة صعبة ضد البذاءة، وإذا كانت «عوليس» ليست هى إشارة البدء فى انهمار سيل من الكتب الصادمة عمدا، فإن «معبد» **فوكنر**،



دراسة لمايكل انجلو

المتأثرة بعوليس، بدأت هذه الموضة، حتى إنه فى أواخر الثلاثينيات، كانت هناك ملايين من الطبعات الشعبية لمثل هذه الروايات فى يد الجمهور، تتحدث عن العصابات والجنس والسادية.

ومن أشهر هذه الروايات، رواية «لا زهور للآنسة بلانديش» من تأليف هادلى شيس، وهى مثل «المعبد» تتحدث عن خطف فتاة غنية على يد رجال عصابة أحد أفرادها منحرف. ولقد اعتزم رجال العصابة قتل «مس بلانديش» بمجرد أن يتسلموا الفدية، لكن رئيستهم، وهى امرأة عجوز شريرة، وقفت ضد قرارهم، فقد كان لديها ابن سادى اعتاد أن يقطع رقاب القطط وهو صغير، ولم يبد أى اهتمام بالمرأة حتى ظهرت بلا نديش، فسلمتها إليه. ولم يحدد المؤلف ماذاحدث لها بالضبط، لكنه يخبرنا بأن الابن مارس عليها كل لذة استطاع عقله الملتوى أن يخترعها، فى نهاية الرواية حين قتل جميع أفراد العصابة وأنقذت مس بلانديش، انتحرت، ربما لأنها لم تستطع الحياة بدون اهتمامات الابن الشاذ.

ومثل معظم روايات العصابات فى ذلك الوقت، فرواية «مس بلانديش» ساخرة تماما، وليس فيها أبطال، ورجال البوليس قساة ومرتشون كرجال العصابات، والأحداث تدور فى عالم بلا قيم.

هذا النوع من الروايات أصبح شعبيا بدرجة كبيرة فى الأربعينيات، واستخدم المؤلفون أسماء توحى مضامينها بالعنف، وعناوين مثل «لا تستديرى أيتها السيدة» أو «سأبصق على قبرك». إحدى الروايات تبدأ باختطاف ابنة رئيس شرطة، ويقفز شرطى على عربة العصابة، فينحرف سائق العصابة عمدا تجاه عربة أخرى ليسحق الرجل بين العربتين، مع أوصاف مناسبة لسحق شظاياالعظم، وانبثاق الدم. وتؤخذ الفتاة إلى مخبأ زعيم العصابة ليستجوبها، وحين تهدده يضربها على فكها، فتقع على الأرض، وتشتبك «جونلتها» بكرسى مما يكشف ملابسها الداخلية. يتبع ذلك مشهد اغتصاب، ورئيس العصابة يتمتم وهو يتحسس ملابسها «ستكونين بخير يا طفلتى».

هذا النوع من الكتابة - دون أية ميزة أدبية - انتشر علانية عبر الطبقات الشعبية منذ الأربعينيات، ومازال حتى اليوم، وهو نتيجة مباشرة لرواية «المعبد» **لفوكنر**، التى كانت بدورها نتيجة مباشرة لعوليس. ولذا فإن الذين اعترضوا على نشر عوليس، لم يكونوا على خطأ تماما فى تأثيرها السيِّئ

فى منتصف الخمسينيات، قدم «**إيان فليمنج**» اتجاها جديدا لرواية العصابات فى سلسلة رواياته عن جيمس بوند، هذه الروايات مكتوبة بشكل أفضل من معظم روايات العصابات فى الأربعينيات. فهو يكتب أفضل من أسلافه الذين ابتدعوا شخصيات مثل القديس، وتوف، وبولدوج دراموند وما شابه. كما أن هناك عنصرا واعيا من السخرية بالنفس فى أعماله، لكنها جميعا أعمال قذرة بشكل واضح.

بداية، من الضرورى لرواية العنف أن تكون شخصياتها شريرة وقاسية تماما، ولقد اختار «فليمنج» الروس ليكونوا كبش الفداء. وليس بالضرورة أن يكون المرء شيوعيا أو متعاطفا مع الشيوعية ليدرك أن عداء «فليمنج» للروس يحمل طبيعة شريرة. إنه يذكرنا بمعاداة هتلر للسامية. وفى مقابلة مع مجلة «بلادى بوى»

قبل أن يموت بفترة قصيرة، حاول «فليمنج» أن يقلل من هذا العداء بقوله إنه كان يداعب الروس، كما لو أن الأمر كله كان سخرية بريئة مقبولة ولكن أى قارئ لروايته «من روسيا مع حبى» سيدرك أنها كراهية عرقية تماما.

الذى يهمنا هنا، هو موقف فليمنج من الجنس، وهو موقف غير حقيقى مثل معظم المواقف العاطفية الزائفة فى الروايات الفكتورية، وكله عبارة عن أحلام يقظة طالب مدرسة.

إن مكافأة «بوند» فى كفاحه ضد وحوش الشر، أن يجد نفسه باستمرار فى علاقات حميمة مع فتيات باهرات الجمال بملابس داخلية سوداء. كل أحلام اليقظة التى يتخيلها تلميذ بمدرسة، نجدها فى كتب جيمس بوند. لقد جمع «فليمنج» كل العناصر التى أنجحت روايات الجريمة الأولى: عربة القديس الغالية، تذوق الطعام الجيد، سادية لازهور لمس بلانديش، رجال عصابات ميكى سبيلين ودارس كلينتو، وأعاد إنتاجها جميعا بعد صقلها. والنتيجة قذارة مسلية ممزوجة بالسم.

هناك شيء ما ودّى، يشدك دون أن تشعر عند قراءتك لشرلوك هولمز أو بولدج درامond، ويمكنك أن تبتلع عواطف رواد المدسة القديمة بمتعة، لكن فى روايات جيمس بوند، فالأمر مختلف، حتى عنصر المحاكاة التهكمية للتراث لا يستطيع أن يبعد عنك الإحساس بأن كل هذا الاستغلال للسخرية من بذاءات العالم الحديث، ما هو إلا حيلة من أجل كسب النقود. إنها أفضل قليلا من تلك المنسوجات المطبوعة على الآلة الكاتبة التى كتبت خصيصا للمنحرفين الذين يحبون اغتصاب الأطفال أو أن يُضربوا، والتى تباع سرا فى تقاطع «شيرنج كروس».

كذلك، ينتابك الشعور نفسه الذى مر بك عند قراءة رواية «لازهور لمس بلانديش»، وهو أن العالم الذى نعيش فيه مكون من القسوة و العنف والشهوة، مع الفارق بأن رجال العصابات اليوم توقفوا عن خطف الوارثات، فهم يسرقون قنابل ذرية، ويهددون بتدمير مدن حديثة إذا لم تدفع لهم فدية بالملايين. ومن ناحية أخرى، فإن «فليمنج» يتجه الى القيم المنحرفة عن قصد كما كان يفعل الماركيز دى ساد.

لقد قصد فليمنج» أن يكون «بوند» بطلا يتحلى بصفات هى أصلا موجودة فى الأشرار. فم رقيع قاس، حب للرفاهية والحياة السهلة، ترخيص بقتل الآخرين، وميل لنبذ الفتيات بمجرد أن يمتلكهن.

اهتممت بروايات بوند لأنها التطور المنطقى لعدم منع نشر رواية عوليس. المنادون بعدم المنع قالوا أننا سنجنى شرا أكثر فى حالة استمرار منع طبع هذه الكتب.

وأحيانا يكون المطالبون بالمنع، محافظين متعصبين، نموذجهم فى الأدب هو رايدر هيجارد مثلا، لكن الكثير منهم أراد أن يعرف ببساطة، ما هو الحد الفاصل بين الأدب ومثل هذه الكتب التى تباع سرا والمكتوبة خصيصا للذين يحبون أن يجلدوا بالسياط، أو يرتدوا ملابس النساء، وتباع لأى مراهق يريد شراءها.

لسوء الحظ، فإن كتب جيمس بوند، تشير الى أنهم على حق. ليس الاعتراض هنا على المواجهة الجادة للسادية او الانحرافات الأخرى، ولكن على استغلال هذه الموضوعات عن قصد من أجل كسب النقود.

لدينا قوانين ضد بيع المخدرات علنا، لأننا نعرف أن هناك أناسا تجذبهم فكرة تدمير الذات. لدينا قوانين ضد إفساد القاصرين، لأننا نعرف أن مبتزى المال يمكنهم فتح بيوت دعارة ناجحة جدا للرجال الذين يستمتعون بممارسة الجنس مع القاصرين. ولا أحد يفترض بأن إلغاء مثل هذه القوانين سيجعل للهرويين شعبية كالويسكى، أو أن الرجال سيغيرون ذوقهم ويستمتعون بإغواء فتيات فى العاشرة، لكننا ندرك أن هناك نسبة ضئيلة ستصبح مدمنة للهرويين أو مغوية للقصر، وهذا كاف لكى نبقى على هذه القوانين.

والحالة ضد البيع العلنى لكتب الأدب الجنسى مشابهة لذلك، وليس الأمر قضية غباء مجموعة من المحافظين ضد المتحررين الأذكياء.

واستمرت الثورة الجنسية فى الخمسينيات والستينيات وحتى الآن، وتستحق أن نتابعها ببعض التفصيل.

أول الغيث فى الأدب الجنسى المعاصر، كانت «لوليتا» **لفلاديمير نابوكوف**» طبعت وبيعت سرا للسائحين الأمريكيين فى باريس سنة ١٩٥٥. وكان موضوعها عن رجل بالغ يغوى فتاة صغيرة.

هناك الكثير مما يمكن قوله مدحا فى الكتاب، فهو مكتوب بأسلوب جيد، على يد كاتب ساخر أصيل، ولا اختلاف هناك بأنها كتبت من أجل كسب النقود. موضوعها الحقيقى، ليس، ببساطة، هو انحراف رجل فى أواسط العمر، إنها عن كل الرغبات الجنسية غير المشبعة فى مجتمعنا، كل الجوع الجنسى الذى يعتبر الذكر أنه لم يحصل عليه، بكلمات أخرى، إنها تنويعة على كلمات باربوس «ليست امرأة التى أريدها، بل كل النساء».

لوليتا هى رمز لكل ملايين الفتيات المرغوبات واللواتى يصعب الحصول عليهن فى كل مدينة، الفتيات اللواتى ينظر الرجل إليهن كالطفل ينظر إلى واجهة محل للحلويات.

وهذا هو السبب، بلا شك، الذى سمح بعد ذلك لأن تطبع لوليتا فى انجلترا وأمريكا دون تحفظات. وبرغم موضوعها فهى تعتبر من الأعمال الأدبية الجيدة، بالإضافة إلى أنها لا تحتوى على أية مشاهد جنسية مثيرة .معظم الجنس فيها ترك للخيال.

وهكذا أصبحت من الكتب الرائجة جدا فى أمريكا وبريطانيا، وسقط حاجز آخر.

كانت الخطوة التالية، نشر رواية «عشيق الليدى تشاترلى» علنا فى أمريكا، وأصبحت أيضا من الكتب الرائجة جدا. وبلا شك كان يمكن أن تنشر فى بريطانيا دون ضجة لو صدرت فى طبعة فاخرة غالية الثمن بغلاف سميك، لكن ناشرى الكتب الشعبية أصروا على نشرها مباشرة فى طبعة ذات غلاف ورقى رخيض. ورفعت قضية ضد الكتاب، وحورب طويلا بعنف، لكن النتيجة كانت نشره كاملا دون حذف فى انجلترا سنة ١٩٦٠.

وبدأ الناشرون الأمريكيون يتنافسون فى البحث عن الكلاسيكيات البذيئة ونشرها، وكان **هنرى ميللر** هو التالى على القائمة، وكانت روايته «مدار السرطان» هى الكتاب المثالى لمثل هذا الهدف. لقد مدحها عدد من النقاد الجادين منذ ظهورها فى باريس فى الثلاثينيات، لكنها

رواية مملة للغاية، وهى تصف حياة ميللر الخاصة وهو صعلوك فى باريس. كان ميللر كاتبا محبطا، وقد صب كمية كبيرة من الادعاء فى روايته - مستخدما أسلوب النثر الشعرى وما شابه حتى يمكن تصنيف الكتاب بسهولة كادب. ولم تكن هناك محاولة لمنعه فى أمريكا - عدا بعض الولايات - وأصبح فورا من الكتب الرائجة، ومهد الطريق لصدور كتب ميللر الأخرى، مثل مدار الجدى وربيع أسود.

ونشر فى بريطانيا الجزء الثانى والثالث من ثلاثيته «الصلب الوردى»، ولم يطبعا فى أمريكا لأسباب تتعلق بتهمة التشهير، وتأخرت طباعة الجزء الاول Sexus لما يتضمنه من جنس، وكان الحل هو صدور طبعة فاخرة غالية تصرف نظر المدعى العام عن مصادرة الكتاب.

وأصبح الآن، كقاعدة عامة، أن أى كتاب يمكن اعتباره جادا فى موضوعه، يطبع دون مشاكل. وكانت طباعة «حياتى وغرامياتى» لفرانك هاريس علامة أخرى، وهو كتاب ضخم فى أكثر من ألف صفحة، لا يوجد فيها أكثر من خمسين صفحة جنسية، والباقى سرد لقصص لا تنتهى عن معارف هاريس المميزين.

وإذا عُرف بأن الأدب الجنسى هو استغلال للجنس الخام للحصول على المال، فكتاب هاريس ليس جنسيا من هذه الناحية، فقد كان اهتمام هاريس بالنقود أقل من اهتمامه بإظهار نفسه كم كان عظيما.

لكن حدث تطور عجيب ومهم فى مسألة نشر الكتب الجنسية. هوجم مرة كتاب على أنه جنسى، فأصبح على الفور وبشكل آلى على قائمة أشهر المبيعات. وهكذا أدرك حراس الأخلاق أنه إذا لم يكن الكتاب فاضحا بدرجة كبيرة، فلن يتحدثوا عنه حتى لا يصبحوا وكلاء للإعلان عن كتب الأدب الجنسى. والنتيجة أن مئات من الروايات المعاصرة تحتوى على مشاهد جنسية حرص كل فرد على عدم ذكرها، والقارئ لها بالمصادفة، سيصاب بالرعب حين يكتشف مشاهد توقف شعر الراس من الانحراف الجنسى، فى وسط رواية شعبية اشتراها من بائع فى محطة السكة الحديد.

من أمثلة ذلك الروائى «هارولد روبنز» الذى نشر عدة روايات دون أن يثير عليه أحد. ثم جاءت روايته «بائعو السجاد الجائلون»، وينتاب المرء إحساس بانه قال إذا لم تأت هذه الرواية بنتيجة فلا شىء سيأتى بها. وبالطبع أتت أكلها. كل الروايات الجنسية التى كانت محظورة يمكنك الآن الحصول عليها من أى كشك للكتب، فى أية محطة، وبطبعة شعبية رخيصة.

النتيجة المثيرة لكل ذلك، أن الجنس لم يعد كافيا لوضع كتاب على قائمة الكتب الرائجة، ولكى يحقق ذلك لابد أن يحمل الكتاب وجهة نظر، مثل رواية «تقريرى سابمان» The Chapman Report لإرفنج والاس، وقد بناها على بحوث «كينزى» فى الجنس، وطبق هذه البحوث على ضاحية أمريكية نموذجية، أو مثل رواية «بايتون بليس» لجريس ميتاليوس، التى أخذت على عاتقها كشف ستر بلدة محترمة صغيرة.

لكن عشرات من الكتب التى قلدت هاتين الروايتين، لم تصل قط إلى قائمة الكتب الرائجة، لأن النقاد لم يكونوا على استعداد لذكر صراحتها الجنسية، أو محاولة منع كل كتاب يتارجح على الحبل الدقيق للجنس الفاضح.

واخيرا، تساوت الأمور، وبدات تصدر روايات ما كان لها أن تصدر قبل عشر سنوات مثلا. وسأتعرض هنا لروايتين، أحداهما للروائى الأمريكى - من جيل الغضب أو البيتتكس - «وليم بوروز، وهى بعنوان» الغداء العارى The Naked Lunch»، والأخرى بعنوان «كاندى» بقلم تيرى سوذرن وماسون هو فينبرج. «الغداء العارى» رواية عن خيالات لمدمن مخدرات عن نفسه، وهو ذو ميول لواطية وسادية قوية.

ويبدو أن الرواية واقعة تحت تاثير قوى من مشهد الكابوس فى رواية عوليس، فكل شىء يحدث فى جو كابوسى من الممكن ان يحدث فيه اى شىء. إنه تكنيك الروايات البوليسية، منقول إلى الأدب باقصى حالات الجنون. حرية كاملة لكل الخيالات السادية والجنسية دون محاولة لسرد قصة، إنه كابوس كتبه شخص معجب بلغة جويس، معجونة بكتب الخيال العلمى ودراكيولا.

يقول مثلا «وابل من الجماجم البللورية هشمت البيت الأخضر إلى شظايا فى القمر الشتائى. بركة مغطاة برغوة خضراء فى حديقة فرنسية خربة، وضفادع ضخمة تتزعم قطيعا، ترتفع ببطء من الماء على شاطىء طينى، تعزف على الات وترية.. الخ».

إن قراءة الغداء العارى تعطيك إحساسا غريبا بالعبث وبطلان كل شىء. وبالرغم من أن الجنس فعل بسيط، فإن الهندوس يزعمون أن هناك تسعة وستين وضعا، وقد يصعب عليك تخيل نصف هذا العدد، لكن قراءة «بوروز» تشعرك بأن ليس هناك حدود لممارسة الجنس أكثر مما تقرأ، بالضبط كما فى كتاب «دى ساد» مائة وعشرون يوما فى سدوم. إنها تشبه شخصا نشأ فى جو دينى صارم، وفجأة قرر أن ينغمس فى الخطيئة، ويتذوق كل لذة ممنوعة ممكنة، وبعد أيام من هذا الانغماس، يكتشف أنه لم يبق شىء يفعله. لقد لمس القاع، وبدون الحس الدينى القديم، فإن الخطيئة تصبح بلا معنى، فحين تتخلى عن كل قيمة، فإن المتعة تتوقف أن تكون متعة.

باختصار، إن أكثر الأشياء أهمية عند «بوروز»، كما هى عند «دى ساد»، أنه يريد أن يكون شريرا وصارما، ويكتشف أن ذلك مستحيلا. فما أن تنتهى من الرفس والتمرد ضد الأشياء التى أخافتك واعتدت عليك وأنت طفل، حتى تتلاشى بسرعة، وتجد نفسك حرا وبالغا، تواجه بمشكلة أن تكون صالحا.

ومثل «دى ساد» فإن «بوروز» اكتشف أنه من المستحيل أن تكون شريرا إيجابيا. ولأن هذا هو حلم كل المتمردين، فهم يودون لو أصبحوا شخصيات هائلة متمردة للظلام، مثل شيطان ميلتون، لكنهم يكتشفون أنهم لا يستطيعون أن يكونوا شياطين إلا إذا كان هناك إله يتحدونه، بكلمات أخرى لا يمكن أن تكون شيطانا دون أن تكون متدينا، ومحاولاتك لأن تكون شريرا، تتحول إلى شىء تافه وقذر وأحيانا ساخر.

هذه الملاحظات نفسها، تنطبق على الكاتب الفرنسى جان جينيه، الذى طبعت كتب، علنا فى الستينيات، لقد حاول أن يكون متمردا ومجرما ومنحرفا كبيرا، ونجح فقط فى إظهار أن الجريمة والانحراف ماهما إلا اسم آخر لعدم النضج .

هناك شىء أود قوله حول نشر كتب بوروز وجينيه علنا، فهى تجعلك تعى شيئا لم تكن تدركه. وأما نداءاتهم

- ويمكن قول الشيء نفسه عن عوليس، لا تناسب مزاج كل شخص. في الواقع قليل من الناس يستطيع أن يقرأ صفحات كثيرة في هذه الروايات.

فهي روايات صعبة لا يتمها الكثيرون، لذلك يمكن القول أن رواية مثل «بائعو السجاد الجائلون» تفسد الشباب اكثر بكثير من رواية «الغداء العاري».

حكاية رواية «كاندى» مختلفة تماما. فهي مثل كل الكتب الممنوعة، طبعت أولا في باريس عن دار اوليمبك بريس، وهي دار تضع عينها على السياح الإنجليز والأمريكيين الذين يريدون شراء كتب جنسية. لكن حين طبعت في امريكا أواخر الستينيات اصبحت على قمة قائمة الكتب الرائجة.

وهي رواية ممتعة، وعدا رواية **فاني هيل**، فهي اكثر الروايات التي طبعت علنا، وتتحدث صراحة عن الجنس الفاضح.

تبدأ الرواية، وكأنها النسخة الأنثوية من كانديد **لفولتير**. قصة رجل مثالي ساذج تقوده براءته للوقوع في مطبات مختلفة.

وكاندى فتاة أمريكية جميلة وساذجة، تعبد مدرسها في الجامعة وتراه بطلا. وهو رجل متحذلق يردد عبارات رائعة عن الجمال والحقيقة. ويتضح بعد ذلك أن هذا الأستاذ مزيف عجوز، اهتمامه الرئيسي هو إغراء تلاميذه الأكثر جمالا من الذكور والإناث. ولكن في هذا الوقت كانت «كاندى» قد صممت أن ترسو على شاطئ التجربة الجنسية.. ومن هنا تتشكل مادة الكتاب.

والشيء الممتع حول هذه الرواية، انها كلها تحدث على مستوى الفارس - السخرية. ارادها المؤلفان أن تكون مضحكة وساخرة وقد نجحت في ذلك إلى حد كبير.

تعالوا لتروا، هذا الموقف العبثي: والدها في المستشفى - نتيجة لضربة على رأسه من احد عشاقها - ويحاول عمها - الشقيق التوأم لأبيها - أن يمارس معها الجنس على ارضية الغرفة في المستشفى.

فتصرخ، وتتجمع الممرضات على صراخها، في الفوضى التي تبعت ذلك، يقع والدها على الأرض ويهرب من المستشفى، الشقيق التوأم، يفاجأ بالممرضات، فيلقى بنفسه على السرير.

ولا أحد يكتشف الخطأ لعدة أيام، حتى تأتي زوجة أخيه وتراه بدون سرواله، فتدرك على الفور انه ليس زوجها، من عضو فيه تألفه أكثر من وجهه.

هذا النوع من الروايات كتبه «**تورن سميث**» منذ نصف قرن، في كتب مثل «سروال القس» و «الأشباح البشوشة»، لكن **سميث** لم يستطع أن يكون محددا، فقد ترك الكثير لمخيلة القارئ. أما رواية «كاندى» فهي لاتترك شيئا للمخيلة في صراحتها الجنسية.

تنتهي الرواية بموقف عبثي مقصود، تذهب «كاندى» إلى التبت لتصبح راهبة بوذية، وهبت عاصفة، فالتجأت مع راهب عجوز قذر إلى مأوى في المعبد. سقطت صاعقة على المعبد فشقت السقف وأوقعت تمثالا كبيرا لبوذا، ضغط كاندى والراهب معا. وانتهى الأمر بممارستهما الجنس، وكانت قد شبكت مع الراهب بأنف

بوذا الضخم المغروس فى مؤخرتها. وعند هذه النقطة عرفت فى الراهب أباها المفقود، وتنتهى الرواية.

الشىء العجيب فى كل هذه الأحداث، أن كاندى كرواية لا تبدو ولا تتظاهر بأنها جادة. كتابة جنسية خفيفة كتبت للسياح، وهى ليست رواية كما أنها ليست جيدة. ولكن فريقا من النقاد المرموقين وصفوها بأنها كوميديا رائعة، وصرح أحدهم «لابد أن تكون فى كل بيت أمريكى»، وقالت مجلة لايف «إن كاندى رد فعل صحى على الجنس التعس فى الولايات المتحدة.. وهى تذكرنا بأن من المفروض أن يكون الجنس متعة ولهوًا».

كان هذا الرأى سيشعل غضب كاتب مثل د. هـ. لورنس، وأعتقد أنه سيكون على حق. فالقول بأن الجنس متعة ولهو كقولنا أن الحرب هى أحد الألعاب الصحية. إنه رد فعل لعقول تافهة تماما، يسعدها أن ترى تفاهتها تعرض بوضوح.

برواية «كاندى» وصلت معركة الأدب الجنسى المكشوف إلى اكتمال دائرتها.

الكتاب الذين اتهموا باستغلال الجنس فى رواياتهم فى القرن التاسع عشر، دافعوا عن أنفسهم بالقول إن ذلك كان ضروريا لأهدافهم الجادة، والشىء نفسه ينطبق على «الليدى تشاترلى» و «عوليس»، ونتيجة لأن **جويس** **ولورنس** قد كسبا المعركة، فإن كتب **بوروز** **وجينيه** تطبع علنا الآن. كذلك يمكن الدفاع عن مذكرات **فرانك هاريس** على أساس أنها وثيقة تاريخية مهمة، حتى **«فانى هل»** يمكن أن يقال عنها الشىء نفسه.

لكن رواية كاندى ليس فيها مظهر من مظاهر الجدية، كما أنها بلا قيمة تاريخية. تحدثت عنها المقالات النقدية بالقول أنها رواية مبهرة تحمل هجاء مريرا للمجتمع. لكن هذا ليس حقيقيا، فلا توجد سخرية ولا هجاء بعد الفصل الأول، إنها ببساطة رواية كوميدية مطعمة بالجنس، وقيمتها الأدبية ليست أعلى من قيمة «جيم المحظوظ» أو سروال القس.

هذه هى القضية الحقيقية ضد رواية كاندى، فالعالم المعاصر تافه بما فيه الكفاية ولا تنقصه تفاهة أخرى كهذه.

إن الشىء المشترك الوحيد بين **جويس** **وفوكنر** **ولورانس** هو كراهيتهم لهذه الضحالة، إنهم يريدون أن تؤخذ الحياة بجدية أكبر، يريدون أدبا بمعنى حقيقى من القيم.

إن روايات كعوليس وليدى تشاترلى والمعبد هى فى النهاية، روايات غير مشبعة أو مقنعة لأنها سلبية أكثر من اللازم، إنها أعمال متمردة لا أكثر، وهناك بالتأكيد عنصر مرضى فيها جميعا، لكن الزعم بأن «كاندى» هى رد فعل صحى لهذا العنصر المرضى، هو أكثر الأشياء التى تسبب المرض.

«كاندى» رواية مسلية، وقمامة تافهة. حاول قراءتها فى جلسة واحدة، كما فعلت أنا فى الطائرة، ستجد أن محاولتك تشبه تجهيز وجبة جيدة من بياض البيض والسكر فقط. وتأثيرها النهائى عليك هو إحساس مزعج بالغثيان العقلى.

طبعا لا يوجد ضرر كبير من نشر الكتاب، لكن نشره مازال علامة على التشوش الأخلاقى البائس وليس دليلا على التحرر أو الحرية. وهذا يلخص الموقف اليوم:

التشوش الأخلاقي. ويزداد هذا التشوش بالكليشهات الفارغة حول الحرية والشجاعة الأخلاقية. المدافعون عن حرية الإبداع يتحدثون كما لو أن المتطهرين والمنافقين يمنعون إبداع الأعمال العظيمة.

في الواقع، أن عوليس هي الرواية الوحيدة الأصيلة التي تقف على حدود العمل العظيم، التي استخدمت البذاءة لتزيد من تأثيرها. «ليدي تشاترلي» أحد أفقر أعمال د. هـ . لورنس، والعالم لن يكون أكثر فقرا لو لم تطبع رواية **فوكنر** «المعبد»، بل من الممكن الاستغناء عن الجنس في كل أعمال **فوكنر** - من بايلون إلى ضوء في أغسطس، دون أن تتأثر قيمته كروائي على الإطلاق.

حكاية حرية الإبداع وصلت إلى مرحلة العبث.

عند محاكمة رواية **ارسكين كالدويل** (أرض الله الصغيرة)، وهي عمل فقير نثر عليه الجنس من أجل أن يبيع، وحكمت المحكمة ببراءة الكتاب، أصبح بالطبع أحد الكتب الرائجة وحقق أعلى المبيعات.

والحديث عن حرية الإبداع وعلاقتها بهذه الرواية هو تقليص للقضية إلى لا شيء.

هناك شيء واحد أود أن أوضحه تماما، فأنا لا اقترح تشديدا وقيودا على وجود الجنس في الأدب، لكن أشير فقط إلى أن النقاش حول الأدب الجنسي - مع أوضد - أصبح كبرج بابل، فكلا الجانبين يتكلمان كلاما فارغا.

يتظاهر الذين يعارضون القيود، بأنها حملة أخلاقية كبيرة ضد الحرية، وأن من يعارضهم لابد أن يكون فاشيا أو متعصبا دينيا. يبدو أنهم يعتقدون أنها ميزة إيجابية ألا يكون هناك مستوى ما لأي عمل.

إن هذا علامة على عدم مقدرتنا التامة على التفكير السليم المعقول ولو بحده الأدنى.

لم يزعم أحد أن حرية البلاد الأخلاقية على وشك الانهيار لأن الخمور والسجائر لا تباع في مقاصف المدارس، فنحن ندرك فيما يخص الصغار، بأن مقدرتهم على الحرية محدودة بعدم نضجهم ونقص كفايتهم الذاتية، ونحن لذلك مضطرون لوضع بعض الموانع والكوابح.

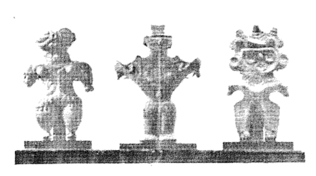
في البلاد الاسكندنافية، ولسبب ما، فإن المزاج القومي يتجه بإسراف نحو الخمور والقيادة السريعة، فما الذي حدث؟

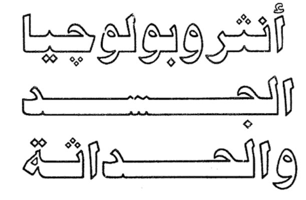
الخمور أسعارها مرتفعة جدا، وقيادة السيارات بسرعة عقوبتها شديدة جدا، ولا أحد يزعم أن في ذلك تهديدا خطيرا للحرية الفردية.

باختصار نطالب بمعاملة الأدب الجنسي كما يعامل الاسكندنافيون الكحول، كبضاعة غالية جدا. لن يسبب أي ضرر، سن قانون بإباحة طباعة كتب مثل «كاندي» «مائة وعشرون يوما في سدوم» على أن تكون غالية الثمن.

سيضع ذلك أسس رقابة مؤثرة، دون إضاعة الأنفاس واختلاط الأفكار. ومن يُرد قراءة هذه الكتب، فليشترها أو يقرأها في المكتبة، لكن العقبة الحقيقية التي وضعناها ستعمل آليا كمرشح، كفلتر.

شاكر عبد الحميد





الجسد جزء أساسي من هوية الإنسان، وبدون الجسد لن يكون الإنسان على ما هو عليه، وقد لا يكون على الإطلاق. وجود الإنسان وجود جسدى فى المقام الأول، والجسد موجود فى قلب العمل الفردى والجماعى، وهو الأداة الأساسية لاكتساب المعرفة والتعبير عنها وتطويرها، والجسد موجود فى قلب الرمزية الاجتماعية، وفى قلب الفنون والحضارة الإنسانية.بقدر وضوح الجسد بقدر غموضه، وقد اجتهدت المجتمعات الإنسانية بطرائق متنوعة خاصة فى حل هذا اللغز أحيانا وفى الهروب من حله أحيانا أخرى، يبدو الجسد شيئا بديهيا، لكن البداهة هى غالبا الطريق الأقصر للسر، ويعلم علماء الأنثروبولوجيا تماما «أن هناك فى قلب البداهة فراغا» حسب الصيغة الجميلة **لادموند جاييس**.

هذا قليل من كثير مما يقوله مؤلف كتاب «أنثروبولوجيا الجسد والحداثة» «**ديفيد لوبروتون**» عالم الاجتماع والأنثروبولوجيا والمحاضر بجامعة ستراسبورج، ومؤلف العديد من المؤلفات فى أنثروبولوجيا الجسد وعلم اجتماع الجسد. وقد ترجم الكتاب «**محمد عرب صاصيلا** فى جهد دؤوب مثابر جدير بالتحية والإشادة والتنويه.

هناك مجتمعات توحد بين الجسد وصاحبه، ومجتمعات أخرى تفرق بينهما بطرائق عدة، ويتضمن الجسد الحديث فى الغرب تحديداً انقطاعا عاما كما يرى المؤلف بين الشخص والآخرين وبينه وبين الكون، وبينه وبين نفسه. الجسد الغربى مكان لفاصل وسور موضوعى لسيادة الأنا، لكن الجسد، أيضا، عامل تفرد وخصوصية.

صعود الجسد:

ترتبط المفاهيم الغربية حول الجسد بصعود الفردية كبنية اجتماعية، وبانبثاق الفكر العقلاني والوضعي والعلماني حول الطبيعة، وحول المجتمع، وحول الإنسان وبالتراجع التدريجي في التقاليد الشعبية المحلية. وقد حدث هذا الصعود وهذا التراجع على نحو خاص بدءاً من عصر النهضة.

لعبت التجارة والمصارف دوراً اقتصاديا واجتماعيا هاما في ظهور الفرد على النطاق الاجتماعي في أوروبا. فالتاجر هو النموذج الخاص للفرد الحديث، للإنسان الذي تتخطى طموحاته الأطر القائمة. هو الإنسان الكوني (الكوزموبولتياني) بامتياز كما يشير المؤلف. هوالشخص الذي يجعل من مصلحته الشخصية المحرك لأعماله، حتى لو كان ذلك على حساب «الخير العام». وقد حاولت الكنيسة اعتراض هذه التأثيرات المتنامية للتجار، لكنها أجبرت في النهاية على أن تخلي المكان لهم شيئا فشيئا وتتراجع أمام الضرورة الاجتماعية للتجارة التي أخذت في البروز شيئا فشيئا على نحو متزايد. وقد أدى تنامي دور سكان المدن والتجار وأصحاب المصارف إلى عدم ثبات السلطة السياسية والدينية وأدى هذا بالأمير والسياسي إلى تنمية روح من عدم الحساسية والطموح والمواجهة والإرادية الخليقة بأن تضعه في المقدمة ولذلك ظهر فكر «ميكيافيللي» المعبر السياسي عن هذه الفردية الوليدة المعبرة عن انفتاق متصاعد من الشبكة الجماعية للغايات البشرية.

كان الاقتصاد في القرون الوسطى في أوروبا يعارض الثراء الفاحش للبعض على حساب الآخرين، وكانت االكنيسة تنادي بالتوسط والاعتدال، وكانت االقواعد الكنسية تمنع الإقراض بالفائدة.

وكان كالفن* هو الذي ميز عام ١٥٤٥ بين القوانين السماوية والقوانين البشرية بهدف تبرير عمليات منح القروض والتعامل فيها، وبالتالي إعطاء شرعية حاسمة للمشروع التجاري أو المصرفي. ووقف المفكرون الإصلاحيون في مواجهة الكنيسة وجعلوا من الدين مسألة شخصية من مسائل الضمير الشخصي، ووضعوا كل إنسان أمام الله بدون أي وسيط. كانت تلك لحظة هامة وفريدة من لحظات انطلاق الفردية، ففي ذلك السياق انطلقت الرأسمالية في نهاية القرن الخامس عشر وخلال القرن السادس عشر وأعطت للفردية زخما وتوسعا متناميين عبر العصور وقد انعكس هذا بشكل واضح على رؤية المجتمعات للجسد ولصاحب الجسد وكذلك على رؤية صاحب الجسد لجسده ولرؤيته أيضا للمجتمع الذي يحتوي هذا الجسد ويحتوي غيره من الأجساد.

لكننا قبل أن نتابع تلك التطورات الهائلة التي طرأت على مسار الحضارة الغربية الحديثة وانعكست على مفاهيم وتصورات الجسد ينبغي علينا أن نعود قليلا مع المؤلف للوراء كي نرى ما كان عليه وضع الجسد في أوروبا في العصور الوسطى.

* جون كالڤن مصلح ديني فرنسي متشائم كان أقرب إلى البروتستانتية مع نزعة قدرية نشر كتاب المؤسسة المسيحية وهو في السابعة والعشرين من عمره.(ش) .

الكارنفال يؤسس للانتهاك:

فى الفصل الثانى من هذا الكتاب وهو بعنوان «فى أصول تصور حديث للجسد المُشرّح» يتحدث المؤلف عن حضارة أوروبا فى القرون الوسطى وحتى عصر النهضة فيقول بأنها كانت خليطا مبهما من التقاليد الشعبية المحلية ومن المصادر المسيحية، كانت تلك «مسيحية فولكلورية» كما يصفها، تغذى علاقة الإنسان بمحيطه الاجتماعى والطبيعى، فلم يكن الإنسان متميزا عن النسيج الجماعى والكونى الذى يندرج فيه، بل يمتزج فى جمهور أشباهه، دون أن تجعل منه خصوصيته فردا بالمعنى الحديث للكلمة.

لم يكن هذا الفردى المنضوى تحت لواء الجماعة وتحت الأطر الخاصة بقيمها وتقاليدها وعاداتها وأفكارها يخرج ويصير حرا تماما إلا فى الأعياد الشعبية.

ففى تلك الأعياد كان الفرد يتحرر نسبيا من الجماعة رغم وجوده فى قلبها. وكانت هناك أعياد للمجانين والحمير والأبرياء والأسرار والحماقات والهزليات والغوغاء وكل ما يعود إلى منطقة منسية من التاريخ أو من الوعى البشرى.

فى حماسة الشارع والساحة العامة كان من المستحيل البقاء بعيدا، كان على كل إنسان أن يشارك فى هذا الدفق الجماعى، كان عليه أن يمتزج مع هذه الحشود المبهمة فى الهزء من الأعراف والأمور الدينية. كانت المبادىء الأكثر تقديسا تتحول إلى سخرية على يد المهرجين المجانين وملوك الكارنفال. كانت السخرية والضحكات العالية العميقة تنطلقان من كل الجهات.

كان زمن الكارنفال يعلق مؤقتا العادات العرفية الراسخة ويعيد النظر فيها وبذلك يساعد على انبعاثها وتجددها من خلال تصورها فى أشكال جديدة ومن خلال هذا العبور المبهج من المعقول إلى اللا معقول.

يؤسس الكارنفال - يقول المؤلف - قاعدة للانتهاك ويؤدى بالناس إلى التحرر من الغرائز المكبوتة وهى ليست دائما غرائز جنسية. إنه انفتاح لزمن آخر فى زمن الناس والمجتمعات الرصينة والمنافقة. إنه عيد نموذجى للجماعة يتحرك فيه الناس بعيدا عن التوترات والضغوط متعددة المصادر والأشكال.

هناك حاجة غلابة فى الاحتفالية الكارنفالية لصنع عالم جديد، ويحمل الكارنفال هذه الحاجة ويوسع حدودها إلى أبعد مدى. وتمحى متع الكارنفال واقع الناس وتجدده وتوحد بينهم، فهم قبل الاحتفال ليسوا متساويين لا فى أعمارهم ولا أجناسهم ولا أموالهم ولا مشاعرهم.

فى مقابل هذه الأعياد الشعبية كانت هناك أعياد رسمية تقيمها الفئات الحاكمة، كانت تلك الاحتفالات والمراسم لا تعرض عالما منصهرا (كاحتفالات الشوارع) بل عالما منفصلا، كانت تعرض تسلسلا هرميا للممثلين (كما هو الشأن بالنسبة لنظام الحكم) وكانت تكرس القيم الاجتماعية والسياسية والدينية الراهنة والقديمة وتثبت بذلك بذرة الطبقات والتمايز بين الناس. كان الكارنفال يحل ويمزج ويسخر وكان العيد الرسمى يثبت ويميز ويتجهم ويرتدى أقنعة التظاهر والنفاق .

يتعارض الجسد المضحك والأعياد الكارنفالية بطريقة جذرية مع الجسد الحديث، الجسد الكارنفالى الذى يربط بين الناس، فهو إشارة لتحالفهم. أما الجسد الحديث



امرأة من الفنون البدائية

فهو جسد يؤكد الفردية ومن ثم يؤكد التمايز والانفصال هو ليس جسداً رسميا منفصلا كما كان الجسد الخاص بالسلطة فى أوربا فى القرون الوسطى وما بعدها أيضا وفى مجتمعات أخرى حتى اليوم لكنه أيضا جسد يعانى الانفصال الذى فرضه هذا الصعود الخاص للفردية منذ النهضة حتى الآن على. يعود المؤلف إلى **باختين** ـ ذلك الناقد الروسى الهام شديد التأثير الآن على الفكر النقدى الغربى ـ فى تمييزاته بين الجسد الاحتفالى الشعبى الأنصهارى الضاحك، والجسد الرسمى التقليدى الانفصالى المتجهم.

يتكون الجسد الاحتفالى من نتوءات ونواشز وهو يطفح بالحيوية، يمتزج مع الجمهور، بل هو ذاته الجمهور، لا يقبل التمييز ولا القيود، منفتح وعلى اتصال بالكون، غير راض عن الحدود، يحمل فى طياته حياة ستولد أو حياة ستفقد لتولد من جديد، جسد كما يقول باختين لا يبتعد عن العالم ولا ينغلق فى وجهه. ولا يعد مُنجزا ولا جاهزا، لكنه يتجاوز ذاته ويتخطى حدوده ويتحرر من خجل الثقافة البرجوازية. وعلى عكس ذلك تماما يكون الجسد الرسمى وتكون الاحتفالات الرسمية وتكون التماثيل الرسمية والأعمال الفنية الرسمية (الأغانى الرسمية مثلا).

النشاطات التى كان إنسان الكارنفال يبتهج بها كانت النشاطات التى تنتهك الحدود المفتعلة القائمة بين غريزته وطبيعته، النشاطات التى كان يطفح بها جسده ويطفرمنها فرحا، من خلالها يعيش ويتوسع ويستمر ويتواجد فى الخارج، خارج الجسد وخارج الذات. من بين هذه النشاطات نجد التزاوج والحمل والموت والأكل والشرب والجنس وإشباع الحاجات الطبيعية المختلفة، كلما كان الوجود الشعبى مؤقتا (لأنه ليس مضمونا أو متوفرا كما هو الحال بالنسبة للوجودالرسمى) زاد التعطش لاشباع مثل هذه الحاجات. انه نوع من الجسد المؤقت العابر غير المقيم المستعد دوما أن يغير من هيئته دون كلل. جسد فاغر باستمرار. لا يمكن أن يوجد إلا فى حالة انفتاح وافراط يستدعيها الأكل وتكون المائدة هى النموذج الايقونى الباعث على الفرح والضحك والسرور.

عاد **باختين** إلى أعمال **زابلين وسيرفانش وبوكاس** واستفاد منها فى تحليله لهذه الاحتفالات.

هذا ما كان عليه الحال قبل عصر النهضة ونمو الفردية، أما بعد ذلك فقد بدأ يتكون فى المجتمع الغربى ما يسمى بالجسد العقلانى؛ الجسد الذى يجسد التصورات الحديثة؛ الجسد الذى يبنى الحدود بين الفرد والفرد، جسد أملس، معنوى بلا خشونة، محدود ومتحفظ ومؤكد دائما لخصوصيته وانفعاله، مفصول ومنغلق على ذاته.

وسيتم تحقير أعضاء ووظائف «الكارنفال» شيئا فشيئا وستصبح مواضيع للحياة الخاصة الضيقة وتنظم الاحتفالات وتؤسس بعد ذلك على اساس الانفصال أكثر من الاتصال.

وتظل هناك مجتمعات يقال عنها أنها البدائية هاربة بشكل أو بآخر، من هذا الانفصال.

جسد البنات.. جسد البدائى

تحدث المؤلف فى الفصل الأول عن مجتمعات «الكانا» البدائية والتى تعيش فى جزر ميلانيزيار التى توحد بين الجسد الإنسانى والمملكة النباتية، وحيث يعطى لكل جزء من أجزاء الجسم البشرى بعض أسماء الجذور واللحاء والفروع والثمار الخاصة بالنباتات.

لا يدرك الجسد هنا كشكل ومادة معزولين عن العالم، فالجسد يشارك بأسره فى طبيعة تتمثله وتغمره، ويتمثلها ويغمرها فى آن معا.

هذه الصلة مع العالم النباتى ليست صلة مجازية بل هى هوية جوهرية. لقد انتفض شيخٌ مسن فى وجه الدركى الذى جاء للبحث عن طفل كى يجبره على القيام ببعض الأعمال الصعبة كان يفرضها البيض على سكان هذه القبائل قائلا «انظر لهذه الذراع، إنها من الماء» فالطفل فى ضوء هذا التصور البدائى كما يشير المؤلف يكون شبيها ببرعم الشجرة؛ يكون مائيا فى البداية ثم يخشوشب ويصبح صلبا مع الزمن.

فى مثل هذه المجتمعات تستخدم الكلمة الدالة على جسم الإنسان كى تشير إلى جسم الليل وجسم الماء وجسم أدوات قطع الأشجار وغيرها، هنا لا يصبح للجسد نهاية، فلا حدود بين عوالم الأحياء والأموات فالجسد لا ينتهى والمادة لا تفنى ولا تستحدث حتى قبل أن يقول العلم بها بطريقته الخاصة والموت ليس شكلا للعدم بل حالة من حالات التحول والوجود الآخر، والمتوفى يمكن أن يحل فى حيوان أو شجرة أو قطرة ماء أو إنسان آخر، ويمكن أن يعود إلى القرية أو المدينة بعد موته ويختلط بالأحياء والإنسان لا يوجد من خلال حياته إلا من خلال علاقاته بالآخرين وهو لا يستمد عمقه وقوته وقوامه إلا من مجموع صلاته بالآخرين. هذه سمة احتفى بل المؤلف نوعا ما لكنه أشار أيضا إلى ما يكتنف هذا التصور من سلبيات ، حيث يتحول الفرد إلى عنصر مبهم فى مجموعة رمزية ولا تصبح هناك حدود خاصة للجسد ولا فردية متميزة للذات، وليس هناك إمكانية للفرد أن يتمايز، وهناك إمكانية دائمة للسيطرة عليه ونفيه وإذابته من خلال مسميات وسلطات عديدة ومتنوعة.

ظلت المجتمعات التى يقال عنها بدائية أو تقليدية تتحرك فى عالم وصفه لوسيان فيبفُر بأنه «لا يحدد شئ فيه بشكل صارم، وتغير فيه الكائنات نفسها، وهى تخسر حدودها، بطرفة عين، ومن دون إثارة أى اعتراض، وتحول شكلها ومظهرها وبعدها وعالمها وها هى القصص العديدة لأحجار تنشط وتدب فيها الحياة وتتحرك وتتقدم وهاهى الأشجار التى أصبحت كائنات حية، والحيوانات التى تتصرف كالرجال، والرجال الذين يتحولون بإراداتهم إلى حيوانات، وهناك حالات نموذجية كحالة الذئب - الدفنة، والكائن البشرى الذى يمكن أن يتواجد فى آن واحد فى مكانين متميزين من دون أن يتفاجأ أى شخص من جراء ذلك: فهو فى الأول إنسان وفى الثانى حيوان» (ص٣٢ من هذا الكتاب)

هذه النزعة الأحيائية Animitic القائمة عى أساس وحدة الوجود وعلى أساس التداخل بين الإنسانى النباتى والحيوانى والجمادى هى إحدى أبرز خصائص الفكر البدائى والجمعى والأسطورى وهى ما حاولت الحداثة أن تعيد النظر إليها وتفككها وتنقدها على نحو صارم وعنيف. وتظل هذه النزعة مميزة للطفل فى مرحلة ما قبل التفكير المنطقى (عند بياجيه مثلا) وتظل ايضا إحدى الخصائص المميزة لروح الشاعر والفنان والبدائى والانسان الخيالى والرومانسى.

وقد ارتبط الخلاص التدريجى من مثل هذه النزعات الإحيائية بتميز الجسد وتميز الفرد، فالنزعة الإحيائية توحد الإنسان والآخر والحياة والكون بينما النزعة الحداثية تفصل بين الإنسان والآخر والحياة والكون.

لقد أدى الوعى المتزايد باستقلالية الجسد وخصوصيته إلى تزايد الوعى باستقلالية الفرد وتميزه، وإلى تزايد المناداة بحريته وتفرده، وإلى تراجع الحضور الكثيف للقيم والأطر والتقاليد الجمالية بكل ما تشتمل عليه من قمع وقهر وتسلط وتخلط واستبدادية ويتم تغليفها أحيانا فى إطار مبادئ رومانسية وميتافيزيقية. لقد أدى النفى المتزايد للفرد العادى إلى سيادة واضحة للفردية ولحكم الفردية وللشمولية السياسية وأدت اذابة الفوارق بين الأفراد إلى جمود وخاصة فى الابداع وتحجر واضح فى الخيال، فكل ما كان يمكن للفرد أن يقوم به كانت تقوم به الجماعة، وكانت تقوم به لصالح فئات خاصة، وكان الفرد قطرة لا قيمة لها فى محيط ركن فى اعماقه رغم هذه الحركة التى تبدو هائجة على سطحه..

الفردية تواصل صعودها:

أخذ البناء الفردى يتقدم ببطء داخل مؤسسات عصر النهضة وعقلياته. واقترن تفرد الإنسان مع نزع القداسة عن الطبيعة ومع تزايد التفرد والفردية أصبح الجسد حدا بين الانسان والآخرين. وبفقدانه لا نغراسه فى الجماعة وبانقطاع عن الكون أخذ الانسان المثقف خاصة، ينظر إلى نفسه باعتبارها مثقلة بالجسد الذى طال رزوحه ومكوثة فى المكان والجسد الذى انفصل عن الآخر وعن الكون وعن ذاته بالمنهوم القديم، بدأ يستكشف الآخر، ويستكشف الكون. ويستكشف الذات، بمفاهيم وطرائق جديدة فمع تنامى روح الفردية تزايدت مشاعر الخوف وعدم الثقة لدى الأمير وزادت شكوكه فى المحيطين به نتيجة للتطلعات الشخصية لكل منهم فبدأ يتخلص منهم واحدا تلو الآخر بأن يرسلهم إلى المنافى أو فى غزوات استعمارية إلى الشرق أو فى فتوح واكتشافات (استعمارية ايضا) إلى الغرب وإلى الجنوب. وظهرت صورة الفنان الذى لا ينتمى للعالم، بل لذاته، ووجد آلاف الرجال انفسهم هائمين فى المنافى تحت دعاوى عديدة، لكنهم بدلا من أن يستسلموا للحزن نتيجة لانفصالهم عن جماعاتهم الأصلية، اخذوا يطورون شعورا جديدا بالانتماء للعالم الأوسع، لقد أصبحت الحدود الوحيدة المقبولة من جانب رجال عصر النهضة الجدد هؤلاء هى حدود العالم، وقد كشف هذا الطموح عن نفسه فى شكل غزوات ورحلات وحملات واستكشافات كما قلنا، كما كشف عن نفسه بعد ذلك فى شكل كشوف للعالم والذات والجسد نفسه، وقد كانت هذه الحرية التى شعروا بها نتيجة لهذا التحرر من الجماعة بمفهومها القديم مؤدية فى أغلب الأحوال إلى تقييد واضح لحرية الآخرين وإلى مذابح ومجازر وحروب إبادة يعرفها الجميع.

لقد أصبح الانسان الفردى بعد عصر النهضة وخلاله يعلم جيدا أنه هو الذى يصنع قدره ويقرر الشكل والمعنى اللذين يمكن أن يأخذهما المجتمع وقد أدى الانعتاق من الشأن الدينى إلى تزايد الوعى بالمسئوليةالشخصية وهو وعى سيؤدى بعد ذلك إلى الانعتاق من الشكل السياسى الاستبدادى وإلى الولادة الباهرة للديمقراطية.

فى مقابل الحملات والغزوات والكشوف التى كانت تتم خارج أوروبا كانت هناك كشوف وحملات وغزوات من نوع آخر تتم بداخلها، احد أبرز هذه الحملات والكشوف جرت على الجسد الإنسانى نفسه، تمت مرة بالنسبة له من منظور علم التشريح وتمت مرة أخرى وفى نفس الآن من منظور فنون الرسم والتصوير.

لوحة الجسد وجسد اللوحة:

مع تقدم علم التشريح خاصة على يد الطبيب البلجيكى «فيسال» (١٥١٤ ـ ١٥٦٤) وأيضا قبله على يد المصور الإيطالى **ليوناردو دافنشى** (١٤٥٢ ـ ١١٥١٩) انزاحت القداسة من الجسد وأصبحت عمليات تشريحه تتم على الملأ فى الساحات أمام جماهير غفيرة من البشر، ومع تقدم فنون الرسم والتصوير تقدمت علوم الطب، كان كلاهما يستكشف الجسم الانسانى بطريقته الخاصة.

وكانت كل دراسة فى علم التشريح وكذلك كل لوحة جديدة بمثابة الحل الخاص لتعطش المشرحين والفنانين للوعى والمعرفة والفهم واليقين، واستمر هذا التعطش منذ ذلك التاريخ حتى الآن، استمر عبر تاريخ العلم كافة وعبر تاريخ الفنون كافة.

كان كتاب «بناء الجسد البشرى» **لفيسا** يمتلئ بلوحات لاجساد معذبة مثقلة بحالات من القلق أو الرعب الهادئ، وكانت هذه الاجساد تمثل طائفة من الأوضاع الشاذة لمتحف خيالى للتعذيب، رفهرسا حلميا أو كابوسياً لما لا سند له من دعاو وأفكار. كذلك كانت بعض لوحات بعض الفنانين كلوحة ملاك علم التشريح **لداجوثى** تصور تفاصيل الجسد البشرى على نحو لافت متميز، وهى لوحة كان لها تاثيرها الواضح على الفنانين السرياليين فى القرن العشرين.

كان عالم التشريح يصور الجسد كلوحة فنية، وكان الفنان التشكيلى يصور الجسد كعالم تشريح وفى الحالتين كان هناك اختصار للجسد واحتزال ونزع للهالات التى طالما احيط بها، وفى نفس الوقت تاكيد وجوده الخاص والفريد، لقد طرح الكون الخارجى إلى خلفية الصورة وتم دفع الإنسان إلى المقدمة وتم دفع جسده إلى مقدمة المقدمة.

ثم قدم **كوبر نيكس** و**جاليليو** رؤيتهما الخاصة للكون والعالم وطرح **ديكارت** رؤيته الخاصة للإنسان وفى «خطاب فى المنهج على نحو خاص» وفيما بين القرن السادس عشر والسابع عشر ولد إنسان الحداثة: انسان منفصل عن ذاته وعن الآخرين وعن الكون ولم يعد لديه سوى جسده يدافع عنه، وقد كان هذا الدفاع يتم من خلال الهجوم على هذا الجسد نفسه أو على النفس الموجودة داخل الجسد او على العالم الخارجى، أو على الأخر، أو على الكون الخارجى

التمهيد لظهور طبقات جديدة:

مع تزايد الفردية وانقطاع الروابط وتزايد الاتصالات واعطاء قيمة متنامية للحياة الخاصة أكثر من الحياة العامة انبثق فى القرن السادس عشر شعور جديد: انه حب الاستطلاع Curiosity أو الفضول، تزايد الرغبة فى معرفة المجهول، ولم يكن التشريح إلاتعبيرا محدودا عن هذا التوق العارم المميز للإنسان منذ وجد على هذه الأرض الذى يكشف عن نفسه فى الدهشة والتساؤل والذى انبعث الآن فى القرن السادس عشر على نحو عارم وفريد وغير مسبوق.

ومن التطلع والاستكشاف لأجساد (جثث) الموتى انتقل الأمر إلى استكشاف أجساد الأحياء، المشوهة والسليمة، وإلى استكشاف لجسد العالم وجسد الكون كذلك، استكشاف للقارات والحضارات والبشر الآخرين. وإلى استكشاف لما هو داخل الجسد من أحلام

وانفعالات وغرائز ظهرت نتائجه بعد ذلك فى كتابات داروين وجالتون وفرويد ويونج ورأيش وغيرهم من الباحثين.

تزايدت الدراسات التشريحية والدراسات الجمالية وتزايد الاهتمام بعرض الأجساد ودراسة نسبها وتزايدت عمليات تهريب المومياوات من مصر إلى فرنسا وكانت هذه المومياوات تباع جنبا إلى جنب مع جثث البؤساء والمرضى والموتى لطلاب والطب والباحثين والمهتمين.

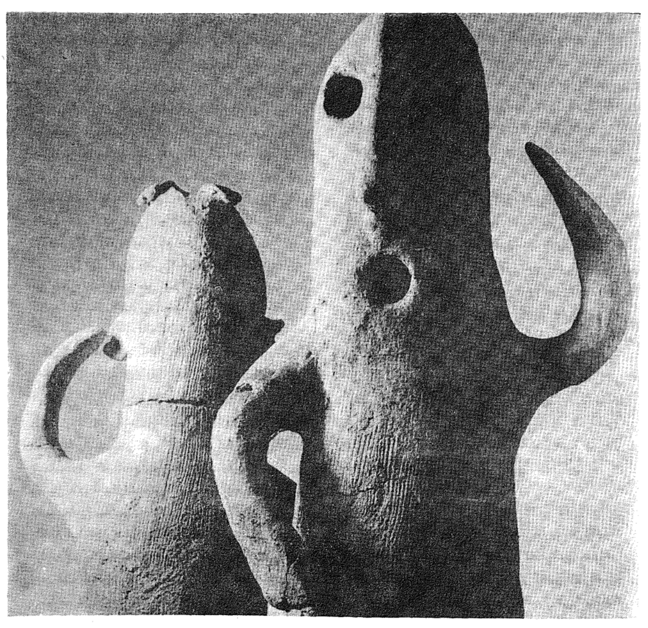
ومع تقدم المشروع التشريحى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر وتزايد ثماره تم الحط من قيمة المعارف الشعبية وتم اضفاء طابع شرعى متميز على المعرفة البيولوجية الطبية الوليدة، لقد أصبحت معرفة الجسد وما يرتبط به وقفا رسميا لفئة معينة من المتخصصين الذين تحميهم وتحمى خطابهم شروط عقلانية. ولم تكن هذه الثقافة الجديدة خاصة بالعامة أو الكثرة بل بالقلة المتميزة، بطبقة جديدة تكونت وتنامت، قلة لكنها مؤثرة، هذه القلة التى ستضم بعد ذلك الفلاسفة والشعراء والفنانين جنبا إلى جنب مع علماء الطب وعلماء الطبيعة وعلماء الرياضيات، ثم يحدث الانفصال الخاص بين هاتين الجماعتين بعد ذلك فيما أطلق عليه با بسنو أزمة الثقافتين: ثقافة العلم، وثقافة الفن والأدب.

الفن والأدب لأنهما أقرب لروح الإنسان وضعا مع الثقافة الشعبية وظلت هذه الأزمة تعبر عن مجتمع لم يتخلص بعد من آثار تلك الثنائية القديمة بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية كما تظهر فى ذلك التمييز الخاص بين الطب الرسمى فى الجامعات والمستشفيات، والطب الشعبى (فى الشوارع والحارات والأماكن الشعبية) كان ديكارت مفتونا بعلم التشريح لدرجة انه اشار إلى عجل مسلوخ على طاولتة وقال لزائره الذى سأله عن مكتبته «هذه هى مكتبتى».

وقد ميز ديكارت بين الجسد والروح ورفع - رغم ذلك من قيمة الروح وأكد على الفكر أو الـ Cagita باعتباره وعيا خاصا بالفرد ويرتكز بشكل مواز على الحط من قيمة الجسد، الفكر يحصل على معرفته من خلال تميزه عن الجسد، وقد قام ديكارت بدور كبير - بعد جاليليو - فى تكريس النموذج الميكانيكى الآلى للجسد وساعدت سيطرة المهندسين فى الموانئ وفى المصانع على التركيز على عالم الوقائع لاعالم القيم، ولم يعد هناك من سرفى نظر هذه القلة المتميزة لايمكن للعقل أن يصل إليه وتزايدت حركة الفكر الذى يسعى لاختزال مجموع حركات العالم واضطرابات الوعى البشرى فى مجموعة من القوانين الموضوعية، وفى تكرارات يمكن التنبؤ بها، وقد أخذت هذه الحركة فى الانطلاق بقوة خلال القرن السابع عشر ولن تكف هذه الحركة مطلقا عن ممارسة تأثيرها بأشكال مختلفة بعد ذلك وحتى الآن.

جسد الالة وآلة الجسد:

حط ديكارت كما أشرنا من قيمة الجسد وأعلى من قيمة العقل وقد أدى الأمر فى النهاية إلى أن يتصور الجسد كآلة أو كجثة وساعدته الكشوف التى حدثت فى أوروبا للتليسكوب والمطبعة والتقدم الذى حدث فى علوم الميكانيكا والفيزياء والرياضيات على تكريس نموذجه الميكانيكى للجسد الانسانى وهو النموذج الذى يتصور الجسم كآلة تتحكم فيها الغدة الصنوبرية، هذا رغم



من الفنون البدائية

تأكيده المتكرر على ضرورة وضع الكثير من البديهيات المزعومة موضع الشك والتساؤل.

مع انتشار العديد من الالات والأجهزة بدءا من القرن السادس عشر (كالمطبعة والساعة مثلا) بدأ يطغى تصور للعالم وللجسد باعتبارهما يماثلان الآلات، ومادمنا نستطيع أن نتحكم فى هذه الآلات ونسيطر عليها ونسيطر من خلالها، فإن العالم وكذلك الجسد يمكن أن يكونا موضوعين للسيطرة والتحكم، وهكذا ظهر تمثيل للجسد ووظائفه من خلال هيكل ميكانيكي يفترض أسبقية بناء الأجهزة الآلية الماهرة المكتفية بذاتها حد الأتمتة (أو الأوتوماتيكية التامة) وامتد النموذج الآلى الميكانيكى الذى فرض على الانسان وجسده إلى المجتمع من خلال تطبيقات طورتها البرجوازية والرأسمالية الوليدة المتعطشة للغزو والسيطرة على العالم، فإذا كان الإنسان يشبه الآلة، فالعالم يشبه الآلة أيضا وهما معا يمكن السيطرة عليهما، ويمكن للمهندس وصاحب المشروع التجارى أن يقود حركة الغزو والسيطرة هذه.

يقبل الجسد الإنسانى السيطرة والتقسيم والعمل الجزئى التكرارى الممل الرتيب وكذلك العالم قابل للسيطرة والتقسيم والعمل الشاق من أجل خدمة السادة الجدد. وفى المصانع سيلتصق الانسان بالآلة دون أن يتميز عنها بشكل حقيقى، وبدلا من أن يسيطر عليها تصبح هى مسيطرة عليه وتزايد شعور الانسان بالاغتراب وتخارج قوته عنه وإفلات مصيره من يده كما انتبه إلى ذلك **هيجل وماركس**، بعد ذلك ثم اننا نجد وبعد ذلك بسنوات عديدة أن **ميشيل فوكو** ينتبه وينبه ويكشف عن أن هذا النموذج الآلى الميكانيكى للانسان امتد ليشمل المعامل والمدارس وثكنات الجيش والمستشفيات النفسية وغير النفسية والسجون، وأن الآليات الموجهة لهذا النموذج كانت هى تجميع وتنظيم المكان والإنسان والممارسات حسب نظام دقيق من تقسيم العمل وتخصيصه ومن المراقبة والعقاب مما يؤدى فى النهاية إلى انقياد الأشخاص وإلى الوصول إلى النتائج المرجوة المؤكدة لانعزال ومصالح الطبقة الجديدة من التجار والرأسماليين ومن يلوذ بهم ويعمل فى خدمتهم من علماء ومفكرين.

لقد كُتب كتاب الإنسان ـ الآلة الكبير كما أشار فوكو فى سجلين، فى آن معا: السجل التشريحى الميتافيزيقى الذى كان **ديكارت** قد كتب صفحاته الأولى ثم أكمله الأطباء والفلاسفة، والسجل التقنى السياسى الذى تكون من مجموعة كاملة من القواعد العسكرية والمدرسية والاستشفائية ومن الطرق التجريبية التى ابتكرت من أجل مراقبة وتصحيح عمليات الجسد أو اندفاعاته غير المأمونة لقد انتقد **ماركس** صورة الإنسان كآلة حينما تصور الإنسان الفرد وكأنه فى انسحاقه ظل الآلة يتحول إلى عنصر واحد من أعضائه وتحول هذا الإنسان لدى **كافكا** إلى «صرصار» ولدى **شارلى شابلن** إلى آلة أخرى خاصة فى فيلم «الأزمنة الحديثة»، آلة تعمل هذا الجزء أو ذاك دون استمتاع وعلى نحو تكرارى ممل ورتيب.

جغرافية الفم والعين:

مع تحول المجتمعات الغربية بدءا من عصر النهضة حتى الآن تحولت جغرافية الوجه، فالفم لم يعد فاغراً مفتوحا أو مكانا للشهية الشرهة أو الصرخات العالية فى الساحات العامة كما كان عليه الحال فى احتفالات الكارنفال القديمة.

لقد أصبح وعلى نحو متزايد تابعا نفسيا لحالات الجسد والعين تراجع بعد عصر النهضة دور الفم المفضل فى الشراب والطعام والصراخ والغناء والجنس وأصبح التوهج الاجتماعى للكارنفال نادرا. وتقدمت العين كى تقوم بدورها أكثر فى الثقافة الطالعة الجديدة، لقد كانت آلة الاحساس بالمسافة، فأصبحت الأداة الجوهرية للحداثة. لقد سمحت بالاتصال وقامت بالانفصال فى نفس الوقت، أصبح بإمكانها أن تنفتح وأن تنغلق فى نفس الوقت، زادت طاقاتها وإمكانياتها وأصبح لها حضورها المزدوج الذى يستكشف الداخل والخارج.

أصبحت العين ذات حضور كثيف فى لوحات فنانى عصر النهضة وفى أيقوناته ثم تزايدت كثافة هذا الحضور فى عمليات الاستكشاف للعالم والجسد والحياة من خلال الميكروسكوب والتليسكوب والقراءة والطباعة ثم السينما والتلفزيون والكومبيوتر بعد ذلك.

كما تزايد أيضا الاستكشاف للفضاء الخارجى من خلال الرحلات إليه والإقامة به أيضا مع نمو الفردية فى أوروبا خلال عصر النهضة وبعده ظهرت اللوحات الفنية التى تهتم بالفرد، لقد أصبح جسده قائما بذاته وتطور فن البورتريه وظهرت لوحات عديدة **لميكل انجلو وروبنز ورمبرانت وجويا** وغيرهم تمجِّد الجسد الإنسانى.

وارتبط المجد أكثر فأكثر بالشعراء أمثال **دانتى وبيترارك** وبالرساميين أمثال **بوتشيللى وانجلو ودافنشى** ولم تعد المدن الإيطالية تزهو وتتفاخر بالقديسين فقط، بل بالسياسيين الجدد والشعراء والعلماء والفنانين والفلاسفة وامتدت حالة الزهو هذه إلى أوروبا كلها وظلت العين الإنسانية تواصل استكشافاتها، ولم تختف الروح الكارنفالية تماما، بل كان هناك حنين ودائم لها، طورت هذه الروح القديمة من أشكالها وأن افتقدت زخمها القديم، وظهرت أشكال عديدة من فنون الأداء فى المسرح والسينما والغناء والموسيقى بلغت أوجها فى موسيقى البوب والراب والموسيقى الألكترونية الحديثة وتطورت اشكال الحفلات الموسيقية فأصبحت تقام فى العراء والمساحات المفتوحة، ومع ذلك فقد ظل الانفصال الذى حدث بين الجسد الشعبى والجسد الرسمى قائماً فى شكل هذه المنصات التى يقف عليها المطربون والفرق الموسيقية، وهو انفصال ولم يكن موجودا بطبيعة الحال فى تلك الحفلات الكارنفالية القديمة.

النقد الذاتى والتصحيح الذاتى:

انعكس هذا الانفصال عن الجماعة فى أوروبا كما ذكرنا فى شكل انفصال عن الذات وعن العالم وعن الآخرين، لكن هذا الانفصال ذاته كان هو الضرورة الغلابة الدافعة نحو مزيد من الاتصال ونحو المزيد من الاكتشاف للجسد والذات والآخر والعالم: اكتشف العالم الجديد «أمريكا والقطبين» واكتشفت مواقع مجهولة فى أفريقيا وآسيا واستراليا وتم اكتشاف واختراع العديد من الأجهزة العلمية والطبية والآلات حتى وصل العالم إلى هذا الشكل الجديد بفعل ما قدمته أوروبا وما قامت به اليابان والولايات المتحدة بعد ذلك من خلال السير على منوالها. لسنا فى حاجة إلى تأكيد أن ذلك قام على أسس من أكتشافات وانجازات عربية واسلامية سابقة، ولكن أين هى هذه الاكتشافات والإنجازات الآن؟

تزايد الخطو المحموم لاكتشاف مواضع عديدة فى المخ البشرى توجت باتشافات بروكا بمواضع نطق اللغة وفيرنيكة لمواضع فهم اللغة فى القرن التاسع عشر ثم باكتشافات روجر سبيرى لمواضع انفعال التفكير بالصور والخيال فى المخ فى القرن العشرين وابتكرت آلات وأجهزة تعوض نقص الحواس والعقل والتليفون للأذن والتواصل عن بعد الراديو والتليفزيون والفاكس. والكومبيوتر.. الخ).

ظهرت الأشكال المعبرة عن الانفصال أيضا فى شكل المبانى الحديثة ، وشكل العلاقات الانسانية الحديثة وأيضا شكل الطب الحديث الذى هو كما يقول المؤلف طب الجسم وليس الانسان، الطب الذى يعالج الجسد لا الروح، الانفلوانزا لا الحزن والاكتئاب.

لم تعد هالة الجسد رائجة فالعلم والتقنية الوفيان لمشروعهما للسيطرة على العالم يسعيان فى حركة متناقضة ظاهريا لاستبعاد الجسد وتخليده فى نفس الوقت، لاسعاده وإحداث الشفاء له فى الوقت نفسه.

جسد الإنسان هو مكان الانطلاقة الاولى للامل والحياة والتفاؤل والتمكن والسيطرة والتقدم والمجاوزة والانتصار على كل مظاهر النقص والقصور وهو مكان الانفعالات والغرائز والاحلام، وحالات الفرح والحزن والشيخوخة والموت، مكان الخيال والتفكير والمنطق والتصورات والابداع والفرح اللانهائى بالآخر الذى انفصل عنه والذى يحنُ دائما اليه.

لقد أدت عمليات التحرير المتراصلة للجسد فى المجتمعات الغربية إلى تمييزه واحترام صاحبه واعطاء الإنسان إحساسا بالخصوصية والكينونة والتفرد، ولكنها تركته أيضا فى براثن حالات من القلق والصراع والانفصال، وهو انفصال كان يتم تاكيده دوما من خلال طقوس تؤكد ضرورة منع التلامس الجسدى مع الآخر (احيانا يعد هذا علامة على الشذوذ الجنسى اذا تم بين رجلين مثلا) وتظل هناك مسافات بين المتحادثين وصيغ تعبر عن التقارب او التباعد وإشارات توحى بالألفة أو النفور.. الخ.

تزايدت فى المجتمعات الغربية فنون صناعة الجسد وفنون الاهتمام بالجسد وظهر ذلك فى هذا التطور الهائل فى علوم وفنون الاعلان والتجميل والموضة والغذاء والرياضة والعطور ومسابقات ملكات الجمال ومكافأة المتفوقين فى الالعاب الرياضة على نحو مبالغ فيه أحيانا وتطور اشكال الملابس الخارجية والداخلية والاكسسوارات والسيارات وظهور مجلات وصحف عديدة لكل المجالات والموضوعات السابقة وأصبحت صناعة النجوم فى السينما والمسرح والرياضة والأزياء والغناء والموسيقى والتليفزيون والحياة والسياسة بشكل عام هى إحدى الهموم الأساسية للإنسان الغربى وفى كل هذه الحالات هناك تأكيد خاص على الجسد الجميل القوى المكتمل الخاص لكنه البعيد والمنعزل والمنفصل والذى ينظر اليه من بعيد.

قد يعبر هذا الجسد عن الجماعة: عن انفعالاتها وأحلامها ومشاعرها وطموحاتها وضحكاتها وصراعاتها وأمنياتها، لكنه فى واقع الامر هو ذاته منفصل عنها كجسد خاص ينبغى الحفاظ عليه فى شكله هذا الخاص النادر الفريد.

تنوعت علوم الطب وازدادت تخصصا فظهر طب الطفولة وطب الشيخوخة وطب الاجنة وطب التجميل وطب

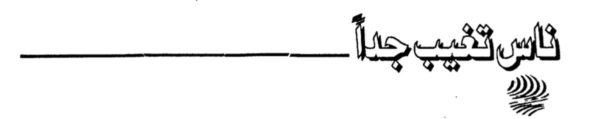
النساء والتغذية.. الخ وتخصص الطب أيضا فى دراسة كل الأعضاء: الفم والانف والحنجرة والقلب والمثانة والجهاز التناسلى والاذنين والكليتين.. الخ ازداد لهاث الإنسان وراء الصحة لأن حياته السريعة المتلاحقة المتخصصة المنعزلة كثيرا ما تدخله فى براثن المرض: الجسمى أو النفس وازدادت حيل الانسان لاستجلاب واستحضار تلك الافراح القديمة: من خلال حفلات الموسيقى والرقص، ومن خلال مشاهدة العروض السينمائيةوالموسيقية والمسرحية، ومن خلال القراءة، ومن خلال الأعمال الخيرية، ومن خلال الرحلات، ومن خلال المخدرات، من خلال الشذوذ، من خلال استجلاب أساليب ثقافية من حضارات أخرى كاليوجا والزن والوخز بالإبر الصينية.. الخ وكلها أساليب موجهة أساسا لعلاج الروح من خلال طقوس خاصة بالجسد فى ظل الفشل المتزايد أحيانا للمشروع الخاص بالطب النفسى الكيميائى أو الفرويدى كما عبر عن ذلك الطبيب النفسى الامريكى «لانج» فى العديد كتاباته.

يزخر هذا الكتاب بالحديث عن موضوعات عديدة مرتبطة بالجسد وبالنظرة الحداثية للجسد فى أوروبا وأمريكا خاصة، ومن هذه الموضوعات على سبيل المثال لا الحصر: المعرفة الطبية المتزايدة حول الجسد دخول المعرفة الشعبية للجسد فى المعرفة الطبية - سيطرة النظرة - الضجيج - المبانى الحديثة - الروائح - المنشطات - الأدوية - الجسد الحاضر - الغائبات - الإعلانات - الصحة - الشكل الخارجي - وسائل الترفيه - الطقوس الحديثة لمحو بداهة الجسد (كما فى حركات - النادل فى المقهى أو الفندق المصطنعة وغير الحقيقية للحصول على نفحات الزبائن) - جسد المرضى - جسد العميان - جسد الشواذ - أجساد المعوقين أجساد المجانين والمتقدمين فى السن - نظرة الآخر - الانسان وقرينه اوالجسد كأنا آخر) - سر الجسد - الجسد والفئات الاجتماعية المختلفة - أزمة المؤسسة الطبية - وضع الجسد فى العالم الذى أصبح صورة (وسائل الإعلام التكنولوجيا الحديثة، التصوير الفيديو - الكومبيوتر) - الصورة الذهنية - تجارة المنى والبول والعرق والجلد والحمل البديل وأخيرا الاستنساخ (ص٢٢٢ - ٢٢٣) رؤى الحداثة عن جسد الانسان (رؤية الشك والابعاد وهى رؤية ضعيفة هشة تنزع عنه طابعه المادى والرؤية الخاصة بالخلاص للجسد من خلال تمجيده والاهتمام بمظهره ورفاهيته وشبابه من خلال الأدوية والاغذية.. الخ

ويرى لوبورتون أن هاتين الرؤيتين تعانيان فى حالة انفصالهما وهى قائمة فعلا من قصور شديد والأمر يدعو لتكاملها. تتميز الحضارة الغربية دون شك بقدرتها الخاصة على مراجعة النفس، بقدرتها الخاصة على مراقبة الذات وعلى نقد هذه الذات وعلى الاعتراف بالخطأ ومحاولة تجاوزه من خلال عمليات تصحيح ذاتى Self - Cassectien دائمة لا تتوقف.

ليست حضارة الغرب كلها مزايا وليست كلها عيوب، وليست حضارتنا كلها مزايا ولا كلها عيوب لكننا مازلنا نفتقد دون شك لهذه القدرة الخاصة التى تتميز بها الحضارة الغربية والخاصة بالاعتراف بالخطأ والتصحيح الذاتى، هذا رغم أن العديد من هذه الأخطاء كانت تحدث فى حقوقنا وكان يتم تصحيحها على حسابنا أيضا وأن كان لا ينبغى أن نلوم أحدا اليوم على تخلفنا سوى أنفسنا. الكتاب صدر عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣.

منال السيد



فى المصلحة التى تعمل بها، سيلتفت الموظفون لبعضهم البعض يتأكدون من إجاباتهم، ثم سيقولون «إنها ليست موظفة هنا» سأتعصب قليلاً وأقول إنها سمراء ونحيفة ولها عينان واسعتان وشعر تبدو جعدته رغم غطاء الرأس، سينظر أحدهم لزميله ويقول «تكونش بتسأل على منيرة» فأقول لا اسمها غادة رفعت، وقتها سيبدو على وجوههم الضجر ويقولون «إذن فهى ليست هنا».

فى ميدان «الحدائق» أنصت لوقع حذائى على الأرض، أبطئ خطوتى وأفكر، هذا الدبيب لا يخصنى، ثمة دقات مثل صدى صوت خفيض، الأصول أن تدق القدم الواحدة دقة واحدة فكيف يكون إيقاع مثل إيقاع ساعات الحائط، دقة واضحة وأخرى خافتة، يحدث هذا فى كل خطوة، وفى ميدان الحدائق حيث النور البرتقالى والناس التى تسير بسرعة وبتأنٍ وبدهشة، وعلى مقاعد الميدان الرخامية يتكلمون بود عن أشياء طرية مضت أو عن أشياء سرية تدفعهم للصمت، وبائعو الشاى الرخيص يرنون بملاعقهم على حواف الصوانى الألومنيوم فتقول البنات لفتيانهن «نفسنا فى الشاى» فيكون الشاى والليل ونجيل الحدائق ورائحة الذرة المشوى والكبدة المقلية بدهن الضأن وعادم السيارات وأنوار المحلات وامتدادات الكبارى العلوية المتشابكة فوق الميدان وخطوتى على الأسفلت الناشف وقطعة ظلام خفيفة أسفل شجرة مفرودة الأغصان، قطعة ظلام خفيفة تطلع لى فيها عيون غادة رفعت.

مترو الأنفاق يتأخر عشرين دقيقة قبل أن يأتى للمحطة التى امتلأت بالناس، الناس التى تريد أن تلحق بأشغالها، عشرون دقيقة مرت بعد الثامنة والنصف وثمة علاقات تتوطد لثوان بين الذين يشتمون السائق الذى تأخر وبين العيون

التى تكتفى بأن تنظر لعقارب الساعات ثم تستغفر الله العظيم ولا أعرف لماذا لم أكن خائفة من وجوه رؤساء العمل، ولا على حذائى الذى داسته أحذية كثيرة ولا على ملابسى التى أفسد الزحام كيها، وأذنى التى سمعت رنين وقوع أزرار بلوزتى على أرض العربة، حتى رائحة العرق ولزوجته والعطور الرخيصة والغالية والمعدات الخاوية ومساحيق الوجة، كل الأشياء لم تجعلنى أشارك فى الالتحام بتعليق ما، كنت صامتة وفى استواء الرمل، حتى وأنا ألمح امتداد الظلام الخفيف تحت سطح الأرض بينما تبدو لى ملامح وجه غادة رفعت تومئ لى من خلف زجاج المترو، تومئ لى وتبتسم.

خفيفة والهواء خفيف، وهذا الممر المدرج بين السلطان حسن والرفاعى أدخله فتصمت الأصوات، أدخله فيبتسم الأطفال على أكتاف أمهاتهم ويدققون النظر إلى زجاج نظارتى، ولعبة الترمس إياها تخدعنى للمرة المئة، أعطش فأشترى وأشرب من ماء القلل المرصوصة وأحاول عدّ أسهم القراطيس الورقية وأمشى فأعطش ثانيةً، أنظر لسلالم الرفاعى وأبحث عن أثر دم قديم مسفوح على سلالمه فلا أجد سوى درجات ترابية اللون ومدخلاً عاليا، خفيفة والهواء يدفع ملابسى فى اتجاه «السلطان حسن»، أمسك فردتى الحذاء بيد واحدة وأدوس على قطيفة الممر فينام شىء أو يصحو، وشىء يطير وشىء بارد على البلاط يمتص الضجيج، وشىء أصل على جناحيه إلى قاعة الضريح، ظلام خفيف وواسع ورائحة عطور وبخور، وفى السقف مئات الشبابيك الملونة تنفذ مئات الأجزاء من السماء، يذوب ضوؤها فوق الضريح، أبص على النائم بالداخل، وأراقب تشابك غلالات الستائر حوله وأتنفس، يدخل الهواء صدرى فأسمع صوت خروجه من صدر آخر، يخاف جزء بداخلى وجزء ينتشى، وجزء يقرب وجهى من الخشب المعطر، أمسه بأنفى وأقول ببطء «يا..ه» فأسمع صوت غادة يردد «يا..ه».

انكش فى أوراقى قرابة الساعتين، لدى صورة تجمعنا كانت هى على يمينى وعلى اليسار فريدة سليمان وخطيبها مجدى وأمامنا تجلس أم العريس البدينة وعلى حجرها حفيدتها التى كانت تنحشر فى كل الصور، أنكش فى أوراقى فتطلع لى أشياء أخرى، ورقة امتحان الابتدائية، صورتى بالبدلة الزرقاء وقميص أبى الأبيض، استمارات نجاح وفشل وقصائد عمودية ساذجة لأصدقاء اختفوا تماما، انكش فيطلع خطاب بحبر أحمر دسه ولد فى يدى وغاب، تذكرة قطار القاهرة ـ التل الكبير درجة ثالثة، أوراق تحاليل طبية لتتبُّع مراحل فقر الدم، وأنكش فى الأوراق والصورة لاتطلع، أرتدى ملابسى وأذهب لفريدة سليمان، يفتح لى زوجها الباب وتقول هى إنها لا تعلم شيئا عن أمر هذه الصورة وإن اسم زوجها مختلف، تقول هذا فيما كانت تغلق باب الشقة لتختفى قطعة ظلام خفيفة فى الخارج وتختفى قطة سمراء بعيون واسعة كانت على وشك دخول البيت.

مجدى عبد الحافظ

الجسد الإنسانى

بين مدارس الفلسفة وفنومنولوجية ميرلوبونتى

لعل القرن الحادى والعشرين هو القرن الذى سيحتل فيه الجسد فى الدراسات الإنسانية اهتمامًا كبيرًا، وذلك بعد إدراك المدارس الفكرية المختلفة لمدى تغييبه فى العصور الماضية، ولعل ظهور جمعيات حقوق الإنسان واهتمام المنظمات الدولية بأمره يبرهن على مدى ما حظى به الجسد الإنسانى من رد الاعتبار، خاصة فى ظل ممارسات الحداثة الغربية أخيرا والتى أحالته إلى كم مهمل فى إطار فوضى الكونية والأداتية. ومن هنا أصبح الاعتماد على الجسد رهانا للخروج من أزمة الحداثة الحالية، من جهة لأن الجسد هو عبارة عن إعادة الوحدة المفقودة بين الذات والفرد الفاعل، بينما تشكل الفرقة بينهما لب الأزمة ومرض الحضارة الحديثة، ولهذا ينفى **آلان تورين** أن تكون الذات هى النفس المعارضة للبدن، ولكنها المعنى الذى تعطيه للبدن فى معارضته مع التمثلات والقواعد المفروضة من قبل النظام الاجتماعى والثقافى[١].

لذا لكى يتجذر كل حديث عن الإنسان.. فى الفترة الأخيرة، تم الاعتماد على الفلسفات الوجودية والفنومنولوجية التى اهتمت بشكل غير مسبوق بهذا الموضوع، فالإنسان وجود متجسد تربطه علاقات جسدية بمحيطه الحيوى، ويظل الجسد عبارة عن همزة الوصل التى تربط الإنسان بعالمه، بل هو مصدر كل إدراك حسى، مؤثر بالتالى على الذات المفكرة باعتباره الأصل والحجة الحسية التى بدونها لا أستطيع أن أعى كيانى المفكر والواعى - هناك إذن علاقة مزدوجة بينى وبين ذاتى، وبينى وبين الذوات الأخرى، قوامها الجسد. هذه العلاقة البين ذاتية Intersubjectivité ترند لدى

ميرلوبونتى لأصلها البين جسدى Intercorporéité، لتؤكد على أن الظاهرة الجسدية، هى ظاهرة اجتماعية بكل المقاييس، وهذا ما جذب اهتمام كثير من العلوم الإنسانية، خاصة فى العصور الأخيرة فى محاولة أشبه بخلق نوع من «الأنثروبولوجيا المعنية بالجسد»، بحيث تتخطى دراسة الجسد بمعناه الجهازى الضيق والذى تدرسه العلوم الطبية المختلفة فتخضعه للتجريب المعملى، إلى آفاق أرحب، متجاوزة للتخصصات، و تستطيع التعامل مع الجسد فى حياته الواقعية: الشهوانية، والزمانية، وباعتباره أداة تخارج وتعبير، واتصال بالعالم والآخرين. ولعل استخدام الجسد باعتباره سلعة فى داخل عجلة الاقتصاد العالمى اليوم فى الدعاية أو الإعلان، أو منتجًا فنيا فى مجالات فنية متعددة يتم فى بعضها فصله عن طبيعته، بل ودخوله لآفاق جديدة لم يعهدها من قبل، حيث استطاع الطب أن يتدخل فى نقل أعضائه التى أقيمت لها بنوك، وتدخلت الهندسة الوراثية فى تحديد جينات الجسد المطلوب، بل واستبعاد بعضها، بحيث يأتى جسدا سابق التخطيط وحسب الطلب. وقبلها استطاع العلم التدخل فى إنتاج مواليد خارج الأرحام وفى الأنابيب، وإذا استطعنا إضافة ما وصلنا إليه عن طريق الاستنساخ والآفاق المستقبلية لهذه العملية، سيمكننا القول إن كل هذا قد أضفى على ظاهرة الجسد أهمية مضاعفة، فهذه الثورة العلمية الأخيرة والتى طالت الجسد الإنسانى إلى أبعد مما كان متصورا من قبل، هى التى بررت هذا الاهتمام غير المسبوق بهذه الظاهرة.

الجسد بين مدارس الفلسفة:

كانت النظرة إلى الجسد قديما مختلفة لحد كبير، فكان **سقراط** (٤٧٠ - ٣٩٩ ق.م) يفرق بين الجسد والنفس، إذ يقول: «الذى يعتنى بجسده فهو يعتنى بهذا الذى يمكن ولكن لا يعتنى بنفسه»(٢). واعتبر **افلاطون** (٤٢٧ - ٣٤٧ ق.م) الجسد «مقبرة» و «سجنا»، ومصدرًا لأخطائنا وانفعالاتنا، وأن حقيقتنا الجسدية تلك هى ما يشكل العقبة الأساسية أمام النفس فى تذكرها للمعارف والأفكار، ولذا فعليها مقاطعة الجسد والابتعاد عنه بقدر الإمكان، فالحواس والشعور بالألم هما ما يشكلان الإشكالية الحقيقية فى إمكانية تركيز النفس لتصل إلى المعارف. ولهذا ظل الجسد هو السجن الذى حُبست فيه النفس وعليها أن تتخلص من أسره(٣). لهذا كان الجسد لديه محط احتقار النفس الدائم لما شكله من عقبة فى سبيل تسامى النفس لعالم المثل، عالم المقولات والأفكار والتى كانت تسعد بالعيش فيه قبل سجنها بالجسد، لذا فهو يرى أن الفلسفة الحق هى أن نتعلم الموت، أى نتدرب على إماتة شهوات الجسد ورغباته التى تقيدنا بالعالم الحسى وبالوجود الزائف.

هذا المعنى التقطته المسيحية فى العصور الوسطى، فعلى الرغم من أن أنثروبولوجيا العهد القديم تعتبر الجسد واسطة يدخل من خلالها الإنسان فى علاقات مع إخوانه ومع العالم، وهو يشكل أيضًا قدرة الإنسان على التعبير، وهو ما يحدد البعد الخارجى المرئى للإنسان، كما اعتبرت المسيحية تناسخ المسيح (الناسوت) يمجد جسم الإنسان ويعده بالقيامة. على الرغم من هذه الرؤية وجدنا **القديس أوغسطين** (٣٥٤ - ٤٣٠ م) يقيم تفرقة

استبعادية يفرق فيها بين مدينتين على أساس الحب الذاتى الذى يصل إلى حد احتقار الإله ليبنى المدينة الأرضية، أو حب الله الذى يصل إلى حد احتقار الذات ويبنى المدينة السماوية، وعلى هذا يكون البناء الأول الذى يعتمد على وحدة الإرادات للوصول للراحة وللمتع الحسية للجسد، عبارة عن حياة مؤقتة وفانية(٤).

هذا التصور السابق للجسد لم يحظ باهتمام **ديكارت** (١٥٩٦ -١٦٥٠م) الذى رد الاعتبار جزئيا لهذا الجسد حين رد إليه طبيعة الواقعية المادية المتمثلة فى الامتداد، إذ ميز **ديكارت** بوضوح بين الجسد والنفس، محددا الجسد بأنه جوهر ممتد Substance étendue وعلى هذا لن تكون طبيعة الجسد سوى مسألة حسابية هندسية(٥)، وعندما يتحدث عن اتحاد النفس بالجسد، فإن ما يتشكل عن هذا الاتحاد هو جوهر ثالث أصلى هو الإنسان(٦).

إلا أن رؤية **ديكارت** تلك التى أرادت إعادة الاعتبار للجسد، أحالته إلى مجرد آلة، وإلى موضوع لعلم التشريح، أى أحالته إلى جثة، وهو ما أثار انتقادات عديدة، فحاول **ليبنتز** (١٦٤٦ ـ ١٧١٦ م) نقد هذا المفهوم الديكارتى عن «الممتد» فقال بأن كل جوهر هو بالضرورة روحى، ومن ثم اختزل الجسد فى مونادات Monades (جواهر فردة)، لم تستطع حل الإشكالية الديكارتية، بل حصرت الذات، ومنعتها عن التواصل إلى الحد الذى جعل **هيدجر** (١٨٨٩ ـ ١٩٧٦م) يطلق على مونادات ليبنتز تلك «بميتافيزيقا الذاتية»(٧).

ويرفض **جبرايل مارسيل** (١٨٨٩ ـ ١٩٧٣م) إدراكى الذاتى على الطريقة الديكارتية، أى باعتبارى فكرا ممتصا، بل باعتبارى متجسدا فى بدن هو نواة كل موقفى الوجودى، بمعنى أننى لا أوجد فقط لذاتى، بل أنا أتجلى أيضًا فى الخارج، وجسدى يعجز عن القيام بذاته أو الوجود بمفرده، وسر جسمى هو الحضور Pré-sence، والمشاركة Participation وحين أتحدث عن جسدى فإنما أتحدث عن ذاتى، ومن هنا مزج بين الذات والجسد، ووجود هذه الذات لا ينكشف إلا فى إطار من «التواصل الحى» للذات مع غيرها. وهو يرى أنه «كلما نجحت فى تحرير ذاتى (ذاتى وجسدى) من سجن التمركز الذاتى، تزايد وجودى فى الواقع الفعلى»، ومن هنا فالثلاثى الحقيقى هو الذى تنكشف فيه ذاتٌ أخرى بوصفها أنت»(٨) إلا أن فليسوفا آخر يقلل من أهمية هذا الفعل الحاد بين انتساب جسدى للصورة أو للمادة، إذ المهم لديه أن يكون الجسد مركزا للفعل فيقول **هنرى برجسون** (١٨٥٩ ـ ١٩٤٨م) سواء قلت إن جسدى مادة أو صورة فلن يغير هذا شيئًا، فلو كان مادة سيشكل جزءًا من العالم المادى، والعالم المادى موجود حوله وخارجه. ولو كان صورة، فهذه الصورة لن تستطيع إعطاء ما وُضع فيها، وبما أنها على سبيل الافتراض صورة جسدى فقط، فإنه سيكون من العبث الرغبة فى معرفة صورة العالم. جسدى موضوع موجه لتحريك الموضوعات، هو إذن مركز للفعل، ولن يعرف توليد المعنى(٩).

ولعل الاهتمام الذى أبداه **نيتشة** (١٨٤٤ ـ ١٩٠٠م) بظاهرة الجسد كان البداية المحورية للاهتمام المعاصر بهذا الموضوع، حين وجه حديثه لهؤلاء الذين طالما احتقروا الجسد، فهو لم يطلب منهم تغيير آرائهم أو مذاهبهم، فقط طالبهم بالخروج من أجسادهم، مفترضا

ان هذا الطلب هو ما سيخرسهم، حيث يرى الإنسان عبارة عن جسد ونفس، وهذا ما ينبغى تعلمه من الأطفال ومن لغتهم، كما يقرر نيتشة أن الإنسان اليقظ بالوعى والمعرفة سيقول: إنى تماما جسد، ولا شيء آخر، حيث أن النفس تشير إلى جزء من الجسد[١٠]، وعلى هذا يصبح الجسد لديه هو مصدر كل تفسير، كل ما يدخل فى الوعى تحت شكل «وحدة» يعتبره مُعقدًا بشدة، ولذا فنحن لا نفهم سوى ما يظهر من الوحدة. ظاهرة الجسد - كما يعتبرها - ظاهرة غنية وضمنية إلى حد كبير، وقابلة للفهم أكثر من ظاهرة العقل، لذا فهو يطالب بضرورة وضعها فى المستوى الأول، وذلك لأسباب منهجية، ودون أحكام مسبقة لمعناها المطلق[١١].

الجسد فى فلسفة ميرلوبونتى الفنومنولوجية:

أُعتبر الجسد فى الفكر المعاصر إحدى الوسائل الأساسية لتعبير الذات عن تخارجها Son extérlor-isation، إذ انه «عن طريق جسدى أفهم الغير، مثلما عن طريق جسدى أيضا أدرك الأشياء»[١٢]. فالجسد هو ما يجعل الذات ذاتا وموضوعا فى الوقت نفسه، كما أنه سيصير أداة الأنا فى فرض أناها وتصوراتها فى الخارج، بل وتغيير شروط واقعها، وأنساقه المختلفة، لتستطيع مواجهة إشكالياتها المختلفة، ومن هنا ترتبط تعبيرية الجسد البشرى بسلوك هذا الجسد نفسه وحركاته ووظائفه، وبينها وبين الجنسية Sexuaeité واللغة فهو «إذن موطن المعنى ومكان ولادته، كما أنه أداة الدلالة التى تخرج الذات من ذاتها وتضعها فى عالم بين ذاتى in tersub jectib تصبح فيه علامة ورمزا (لغويا، فنيا.. إلخ) لوجودها الخاص»[١٣]. ولهذا ظل الجسد يشكل عنصرًا أساسيا فى الفلسفة الفنومنولوجية فنرى موريس ميرلوبونتى (١٩٠٨ - ١٩٦١م) يتجاوز الكوجيتو الديكارتى الذى حصر الوجود الذاتى فى الفكر إلى كوجيتو وجودى يقدم لى من قبل دافعة وجودى الفعلى فى العالم بين الأشياء والآخرين كعالم أحياه وأعيشه، ويعتبر ميرلوبونتى أن جسدى ليس مستقلا عنى، بل هو وسيلتى التى أعبر بها عن نفسى طبيعيا، ويستعير عبارة مارسيل الشهيرة «أنا جسدى» Je Suis mon corps، وبما أن جسدى يحيلنى بشكل دائم إلى العالم والآخرين فإن خبرة جسدى وخبرة جسد الآخر هما ذاتهما جانبان لوجود واحد، فمن هنا، حيث اقول إننى أرى الآخر فى الحقيقة، يحدث غالبا أننى اجعل جسدى موضوعا، والآخر هو الأفق أو الجانب الآخر لتلك الخبرة. وهكذا نتكلم مع الآخر رغم أننا لا نتعامل إلا مع انفسنا[١٤]. ويفرق ميرلوبونتى بين الأجسام الطبيعية وجسم الإنسان، هذا الجسد الذاتى الذى يطلق عليه الجسد الفنومنولوجى. ومن أجل فهم هذه الخبرة الفنومنولوجية للجسد علينا أن نعود قليلا لماهية الفنومنولوجيا كما حددها فيلسوفنا، والتى تعنى لديه «بداية الجواهر» وتعود كل المشاكل حسبما ترى الفنومنولوجيا إلى تعريف الجواهر: مثل جوهر الإدراك الحسى، وجوهر الوعى.. إلخ إلا أن الفنومنولوجيا أيضا فلسفة تعيد وضع الجواهر فى الوجود «ولا تعتقد أننا نستطيع فهم الإنسان والعالم بطريقة أخرى لا تبدأ من حقيقتهما، وهى أيضا فلسفة متعالية تعلق الحكم على تأكيدات الموقف الطبيعى من أجل أن تفهمها، كما أنها أيضًا فلسفة يظل العالم بالنسبة لها موجودا من قبل ودائما قبل التأمل كحضور

غير قابل للتحويل، حيث يُكرِّس كل جهد لإعادة إيجاد هذا الاتصال الساذج مع العالم لإعطائه أخيرا وضعا فلسفيا. إنه طموح فلسفة تود أن تصير من «العلوم الدقيقة»! إنها أيضًا نتيجة للمكان وللزمان، وللعالم المُعاش. إنها محاولة لوصف مباشر لخبرتنا كما هي، ودون أى اعتبار لنشأتها السيكولوجية، والتفسيرات العلّية التى يمكن أن يمدنا بها العالم والمؤرخ، وعالم الاجتماع..»[١٥].

ومن هنا كان الاهتمام الشديد بالجسد الإنسانى، كتعبير عن اهتمام الفنومنولوجيا بتلك الحياة الواقعية التى نحياها فى العالم من خلال أجسادنا، ومن خلال تلك العلاقة بين خبرة جسدى وخبرات الأجساد الأخرى. إن التعريف السابق ينطوى على عديد من المعانى الهامة التى تؤكد الاحتفاء الشديد بالجسد الإنسانى سنستعرضها فيما يلى:

١ - وحدة الفنومنولوجيا ومعناها الحقيقى فى داخلنا:

إن رفض **ميرلوبونتى** للتحليل الفلسفى للنصوص باعتباره غير ذى جدوى - حيث اننا لا نجد من النصوص إلا ما وضعناه فيها - جعله يتجه للبحث عن وحدة الفنومنولوجيا ومعناها الحقيقى فى داخلنا، اولا لأن الظواهر المدروسة ينبغى أن ندركها وندرسها فى شكلها العفوى الذى وجدت عليه فى الواقع، ولعل هذا - فى رأيه - ما أبقى على أن تكون الفنومنولوجيا لزمن طويل فى مرحلة الأمنية والطموح[١٦]. وثانيا لطبيعة تلك العلاقة الأولية التى تربط جسدى بالعالم قبل التأمل، وقبل الوعى، ليصبح الإدراك الحسى هنا فى حالة تجسد، فإدراكى الجسدى يرتبط بوضعه وحركته عندما يتيحان لى رؤية ما هو فى نطاق بصرى، حيث أن وضع الجسد فى العالم يشبه وضع القلب فى الجسد، ومن هنا فإن إدراكى لوحدة الموضوع لن يتأتى سوى بتوسط خبرتى الجسدية، بصرف النظر عن خبرة حركتى فى المكان، فموضوع إدراكى يشكل مع جسمى الذى لا يتغير فى أثناء الحركة، نسقا ما، موضوعى غير مرتبط بجسدى[١٧]، وهذا لا يمنع أن إدراكى للعالم من خلال جسدى إدراكا حقيقيا هو ما يجعل جسدى هو وسيلتى الأساسية لأعيش العالم وأشياءه من داخله لأحقق هذا الاتصال الأول الساذج، والذى أستطيع من خلاله أن أخلع عليه إطارا فلسفيا لا علاقة له بالشرح أو التفسير. إنها عودة للأشياء نفسها، ولهذا العالم قبل المعرفة. ويفرق **ميرلوبونتى** بين موقفه تجاه الأشياء الخارجية عنه وبين جسده الموجود فيه أو الذى يسكنه، فعلى الرغم من أن بصرى لا يرى بعض أجزاء جسدى، إلا أنى أعرف موقعها، وكذلك أشعر بموقع قرصة البعوضة، فالجسد الفنومنولوجى لدى فيلسوفنا عبارة عن وحدة دالة، أو نظام يتعاضد فيما بينه، وخبرة الجسد فى العالم تكسبه مهارات وعادات يستعيرها الجسد بشكل آلى فى المستقبل[١٨]، وحدة الجسد تلك تؤكد خصوصيته عن الأشياء الموضوعية فى العالم، بينما تعنى مكانيته نشر وجوده باعتباره جسدا والطريقة التى يحقق بها ذاته باعتباره جسدا، بينما يعنى الشعور بالجسد فى المكان، الشعور بملكية كل غير مجزأ، يحيل إلى أننا مرتبطون بالعالم، ولدينا «صورة جسدية» تعبر عن وجود أجسادنا فى العالم.

٢ ـ استبعاد التفسير والتحليل مع الإبقاء على الوصف:

استمد هذا المبدأ **هوسرل** (١٨٥٨ ـ ١٩٣٨م)، حينما أراد في البداية للفنومنولوجيا أن تكون «علم نفس وصفي»، «إذ أنى لست نتيجة أو ما بين تقاطع لعديد من العليات التي تحدد جسدى أو «نزعتى النفسية»، إذ لا استطيع التفكير فى ذاتى بوصفها جزءًا من العالم أو موضوعًا بسيطًا للبيولوجيا، أو لعلم النفس وعلم الاجتماع، ولا أستطيع أن أغلق على ذاتى عالم العلم. كل ما أعرفه عن العالم ـ حتى عن طريق العلم ـ أعرفه بداية من رؤية ذاتية بى أو من خبرة بالعالم بدونها لا تعنى رموز العلم شيئًا. فكل العالم العلمى مبنى على العالم المُعاش، وإذا أردنا التفكير بدقة فى العلم نفسه لنقيِّم معناه وندرك قيمته، فعلينا أولا إيقاظ خبرة العالم تلك التى هى التعبير الثانى»[١٩]. وبما أن العلم تحديد وتفسير لهذا العالم فلا يمكن أن يكون له معنى العالم المدرك، فأنا لست ما يُفسر بالعلوم المختلفة أيًا كانت، ولا استقى وجودى من أسلافى أو من محيطى الطبيعى والاجتماعى. فتلك النظرات العلمية ستكون دائما خادعة، بل وساذجة لأنها تعتبرنى برهة فى العالم، ولا تفهم نظرة الوعى التى من خلالها يتشكل العالم حولى، بل ويبدأ وجوده بالنسبة لى. هذه النظرة من حيث المكان تستطيع أن تغير زوايا رؤيتها دون أن يتأثر موضوع تلك النظرة، فتركيزى للرؤية على جزء من الموضوع يجعل هذا الجزء حيا وممتدا أمامى، بينما تتراجع الأجزاء الأخرى وتصبح هامشية وتتوارى فى الأفق، إلا أن هذا لا يجعلها تكف عن أن تكون موجودة، ويبقى الموضوع تحت بصرى اتفحصه أى أسكُنه، بينما تؤكد تلك النظرة من حيث الزمان بأن الموضوع سيظل مرئيا بوصفه حقيقة مستمرة،كما كان فى الماضى والحاضر من كل وجوهه، حيث تفترض وحدات زمانه (الماضى والحاضر والمستقبل) ارتباطا ضمنيا فيما بينها. ويركز **ميرلوبونتى** على كيفية انتقال الخبرة إلى الفكر بحيث تصبح السيادة للفكر، ومن ثم خطورة ذلك عندما نفقد اتصالنا بخبرتنا الإدراكية، إذ أن الواقع يستدعى الوصف وليس البناء أو التكوين.

٣ ـ الجسد وجدلية الأنا والآخر واتصالنا بالعالم:

يفاجىء الجسد ذاته من الخارج فى أثناء ممارسته لوظيفة المعرفة، يحاول أن يلمس نفسه لسا، فهو يرسم «نوعا من التأمل»، وسيكون هذا كافيا للتمييز بين الأشياء التى أستطيع القول إنها «تلمس» جسدى عندما يكون عديم الحركة، ولا يفاجىء الجسد ذاته فى وظيفته الاكتشافية، مع هذا فالجسد موضوع عاطفى بينما الأشياء الخارجية هى ما يتمثل لى فقط[٢٠].

ويرى **ميرلوبونتى** أنه إذا كان علم النفس الكلاسيكى قد قام بتحليل دوام الجسد الشخصى لاستطاع هذا أن يقوده إلى الجسد، ليس باعتباره موضوعا للعالم، ولكن وسيلة للاتصال به، بعالم ليس محصلة لموضوعات محدودة، ولكن كأفق لخبرتنا حاضر دون توقف، قبل أى فكرة قاطعة[٢١]. هذا الجسد هو وسيلتى فى الارتباط بالآخر بضروب مختلفة: بالسلوك وبنزعتى الجنس والحب وبالتاريخ والسياسة واللغة، ويظل العالم هو المسرح الذى على خشبته تدور تلك الأحداث، إلا أن الميكانيزم الذى يفسر تلك الانتقالية من الأنا للآخر، أو من الأنا للأنت والنحن يكمن فى هذا

الجسد الذى تربطه علاقات قبلية بالعالم وبالآخرين، من خبرة الوجود فى العالم، تلك الخبرة التى تحيل إلى بين ذاتية Intersub Jectinte لا تعير العالم انتباها، رابطة بينى وبين الآخرين على قاعدة ارتباط وعيي بالجسد وبالعالم. «إنه بالتأمل الفنومنولوجي سأجد النظرة ليست «كفكرة للرؤية» حسب تعبير **ديكارت**، ولكن كنظرة على عالم مرئى، ولهذا السبب يمكن أن يوجد بالنسبة لى نظرة للآخر، هذه الآلة المعبرة التى نسميها وجها Visage يمكن أن تحمل وجودًا كوجودى محمولا بجهاز عارف هو جسدى»[٢٢]. ويضع ميرلوبونتى أمامنا إشكالية الأنا والآخر كما تبدت لدى **هوسرل** فى شكل تناقض جدلى «إذا كان الآخر هو حقا لذاته Pour - soi فيما يتعدى كينونته لذاتي، وإذا كان الواحد منا للآخر وليس الواحد والآخر لله، فينبغى أن نتبدى الواحد للآخر، إذ يجب أن يكون لى وله خارجا un extérleur ويجب أن يكون هناك بدلا من الأفق لذاته - نظرتى عن نفسى ونظرة الآخر عن نفسه - افق لذات الآخر،اى نظرتى عن الآخر ونظرة الآخر عنى، بالطبع لا يمكن لهاتين الوجهتين من النظر لدى كل واحد منا أن تتجاورا بمثل هذه البساطة، إذ انى هنا لست أنا من يراه الآخر وليس الآخر من أراه أنا. يجب أن أكون أنا نفسى فى الخارج، كما يكون جسد الآخر هو نفسه، هذا التناقض وهذه الجدلية بين الأنا والآخر Liego et lialter لن يكونا ممكنين إلا إذا ما تحدد الأنا والآخر بموقفيهما وليس بتحررهما من أى ملازمة..»[٢٣]. وعلاقة الأنا والآخر لها بُعد آخر يجعلنا نرى الجسد كموجود جنسى أيضا، إذ أن الوسط العاطفى يشكل فى خبرتنا الجسدية أهمية دالة - كما يرى **ميرلوبونتى** - فخبرتنا الحسية الإدراكية يغفلها إدراك آخر سرى يجعلنا نستثار جنسيا، فى ظروف محددة، وهو ما يفقده الإدراك الحسى للمريض. وعلى الرغم من هذا فإن **ميرلوبونتى** لا يوافق على تفسيرات الإنسان على الطريقة الفرويدية، أى بالعودة لبنية التحتية الجنسية، بل يفهم التحليل النفسى على أنه يساعد فى الكشف عن علاقات ومواقف داخل النزعة الجنسية، اعتبرت قديما بأنها تخص الوعى.

ويمكن للحياة الجنسية أن تتراوح بين التعطيل والنشاط المكثف كما فى حالة السياسى أو **كازانوفا** على سبيل المثال، إذ أن الجانب الجنسى هو أحد أعراض الجانب الوجودى دون أن يُهْمَل الجانب الميتافيزيقى. ويستعين **ميرلوبونتى** بجدل السيد والعبد عند **هيجل** ليوضح تلك العلاقة «القول بأن لدى جسدًا هو إذن طريقة للقول بأنه يمكننى أن أكون مرئيا كموضوع وأنى أبحث عن أن اكون مرئيا كذات،وأن الآخر يمكنه أن يكون سيدى أو عبدى، بشكل يجعل الحياء وعدم الحياء يعبران عن جدلية تعدد الوعى وأن لديهما معنى ميتافيزيقيا»[٢٤].

من هنا يصبح إغواؤنا لمن نرغب يعتمد على استقلالية العقلية، فمن الممكن الا يقع فى حبائلنا ما يؤكد «أن ما نبحث عن تملكه ليس جسدا، ولكنه جسد منشط بوعى»[٢٥]. ويستعين برأى **الان** (١٨٦١ - ١٩٥١م) فى أننا لا نحب المجانين، ويرى **ميرلوبونتى** أن «عنف المتعة الجنسية لن يكفى لتوضيح اهمية الجنس فى الحياة الإنسانية، وعلى سبيل المثال فلنأخذ ظاهرة الإثارة الجنسية L'érotisme، إذا لم تكن الخبرة الجنسية مثل تجربة - معطاة للجميع ودائما سهلة

الوصـول إليـهـا ـ للوضع الإنسـانى فى لحظاته الاكثـر عمومية للاستقلال الذاتى وعدم التبعية، فنحن إذن لا نفـسـر ضـيق السلوك الإنسـانى وقلقـه بربطه بالهم الجنسى، إذ أنه يشـمله منذ البداية. إلا أننا فى الوقت نفسه لا نختزل الجنس فى شىء آخر غيره عندما نربطه بغموض الجسد. حيث أن الجسد أمام الفكر باعتباره موضـوعا ليس غـامـضـا، إنه لن يكون غـامـضـا إلا فى الخبرة التى نملكها عنه مكتملة فى الخبرة الجنسية وبواسطة الفعل الجنسى. إن معالجة موضوع الجنس كجدل، ليس الفرصـة منه رده لعملية معرفية، ولا لرد تاريخ إنسان ما بتاريخ معرفته، فالجدل ليس له علاقة بين أفكار متناقضة وغير قابلة للانفصال:إنه نزوع وجود نحو وجود آخر ينفيه ومع ذلك لن يتماسك بدونه»[٢٦].

٤ ـ جوهر الوعى والخلاف مع مدرسة فيينا[٢٧]: ـ

ترى مدرسة فيينا اننا لا نستطيع إقامة علاقة إلا مع المعانى، فالوعى بالنسبة لهذه المدرسة لا يعبر عن ذاتيتنا، فـهو معنى متـأخر ومعقد لا يجوز أن نسـتخدمـه إلا بحذر،وبعد تضمينه للمعانى المتعددة والتى أسهمت فى تحديده خلال التطور السيمـانطيقى للفظ. وتخالف هذه الوضعية المنطقية فكرة **هوسرل**، فمهما كانت تعرجات المعنى الذى تعطينا إياه لقطة ومفهوم الوعى كتراكم للغة، فنحن لدينا وسيلة مباشرة للوصول إلى ما تشير إليه، لدينا خبرتنا الذاتية عن هذا الوعى الذى نكونه وعلى هذه الخبرة تقاس كل معانى اللغة، وهذه الخبرة هى ما يجعل اللغة تخبرنا بشىء ما. فالجواهر لدى **هوسرل** يجب أن تجلب معها كل العلاقات الحية للخبرة، وهو ما لم يفهمه **جان فال** ـ حسبما يرى **ميرلوبونتى** ـ عندما ظن أن **هوسرل** يفصل الجواهر عن الوجـود، بينمـا الصحيح أن الجواهر المفصولة لدى **هوسرل** هى جواهر اللغـة، إذ أنها وظيفة اللغة لجعل الجواهر توجد فى الانفصال الذى هو فى الحقيقة ظاهرى فحسب، لأنه عن طريق اللغة ترتكز الجـواهر على الحيـاة السـابقـة للوعى[٢٨].

وهو مـا دفع إلى أن تهتم الفنومنولوجيا بالجسد كتعبير لغوى، إذ يرى **ميرلوبونتى** أننا منقادون للاعتراف بمعنى إشارى أو وجودى للكلام،فاللغة لديها داخل Intérivr إلا أن هذا الداخل ليس فكرا منغلقا على ذاته وواعيا بذاته، مؤكدا أن التعبير عن اللغة هو تعبير عن أفكار، فـهو عبارة عن أخذ الذات لوضع فى عـالم المعانى. إذ أن مصطلح العالم ـ كما يراه ـ ليس طريقة للكلام، إنه يعنى أن الحياة العقلية أو الثقافية تستعيد من الحياة الطبيعية بنياتها، وأن الذات المفكرة ينبغى أن تؤسس على الذات المتجسدة. كما يرى **ميرلوبونتى** أن حركة النطق تحقق للتراث المتكلمة، ولتلك التى نستمع إليها أحد بناءات الخبرة، أحد تعبيرات الوجود، تماما كسلوك لجسمى يوظِّف من أجلى ومن أجل الغـيـر الموضوعات التى تحيطنى بمعنى ما. «معنى الحركة ليس داخل الحركة كظاهرة طبيعية أو نفسية. معنى الكلمة ليس متضمنا داخل الكلمة كصوت. ولكن تحديد الجسد الإنسانى لتملكه فى سلسلة غير محددة من الأفعال غير المستمرة لعناصر ذات دلالة تتحاور وتغير وجه قدراتها الطبيعية[٢٩]. فاللغة عبارة عن انقباضات للحلق، بث تصويرى للهواء فيما بين اللسان والأسنان، إنها إحدى الوسائل للَعب جسدنا، بتركه فجأة يستثمر معنى مجازيا ليترك معناه خارجنا، ويعتبر **ميرلوبونتى** أن هذا ليس بإعجاز بقدر ما هو انبثاق الحب من الرغبة أو الدلالة من

الحركات غير المتناسقة لبداية الحياة، «لكى تحدث المعجزة ينبغى أن تستخدم جملة الإيماءات والإشارات الصوتية حروفا هجائية للمعانى المكتسبة منذ البداية وأن تنفذ الحركة الملفوظة داخل بانوراما مشتركة للمتحدثين، تماما كما يفترض فهم الحركات الأخرى لعالم مُدرك مشترك بين الجميع حيث يدور ويبث معناه»[٣٠] والبحث عن جوهر الوعى ليس فى تنميته بالهروب من الوجود ضمن عالم الأشياء الملفوظة، ولكن باستفادة الحضور الفعلى للأنا فى مواجهة الأنا، هو واقع الوعى كما تعنيه لفظة الوعى ومفهومه. ومن هنا يصبح البحث عن جوهر العالم ليس البحث عن العالم فى الفكرة عند تحويله إلى موضوع للخطاب، إنه البحث عما هو فى الواقع بالنسبة لنا وقبل أى تشكُّل.

ولعل مفهوم القصديةL'tntentionnalitEe الذى يعتبر أهم إنجاز للفلسفة الفنومنولوجية والذى يحدد الوعى، بالوعى بشىء ما، يظل من أهم الخلفيات المحددة لأنساق تلك الفلسفة. وهناك أيضًا خيوط لتلك القصدية تربط الجسد بما حوله من عالم موضوعى، وهى تمتد وتتراجع تبعا لرغبة الوعى «حيث نشاة الجسد الموضوعى ليست إلا لحظة فى بناء الموضوع، فالجسد عند انسحابه من العالم الموضوعى، سيمد الخيوط القصدية التى تربطه بمحيطه، وأخيرا ستكشف لنا عن الذات المدركة كما ستكشف لنا عن العالم المدرك»[٣١].

٥ - وصل الفنومنولوجيا بين النزعة الذاتية المفرطة والنزعة الموضوعية المفرطة: -

يعتبر هذا الوصل من أهم مكاسب هذه الفلسفة فى مفهومها للعالم وللعقل - حسبما يرى ميرلوبونتى - إذ يقاس العقل بالنسبة للتجارب التى يظهر من خلالها. ووجود العقل يعنى وجود تقاطع فى وجهات النظر وتأكيدًا فى الإدراكات وظهورًا لمعنى هو فى حد ذاته العالم الفنومنولوجى الذى نتج عنه من خلال تقاطع تجاربى مع تجارب الآخر، فهو نتيجة لتشابك كل التجارب، ولا ينفصل عن الذاتية، وبين الذاتية Intrsub jectivit اللتين تتوحدان باستعادة تجاربى الماضية فى تجاربى الحاضرة، واستعادة تجربة الآخر فى تجربتى «إن العالم والعقل ليسا بمشكلة، لنقل لو أردنا، إنهما غامضان، ولكن هذا الغموض يحددهما، فلن يكون هناك معنى للبحث عن «حل» معين، إنه يتعدى الحلول. والفلسفة الحقيقية هى التى تعيد تعليم رؤية العالم،وبهذا المعنى يمكن للتاريخ المحكى أن يعنى العالم بنفس العمق الذى يقدمه مبحث فى الفلسفة: إننا نأخذ مصيرنا بيدنا، فنصبح مسئولين عن تاريخنا بالتأمل وكذلك بقرار نلزم به حياتنا، وفى كلتا الحالتين فهو عبارة عن فعل عنيف يراجع ذاته أثناء الممارسة»[٣٢].

هكذا أخذ الجسد أبعادا واقعية مع الفنومنولوجيا الميرلوبونتية، بحيث عبر الفكر والوعى لديه عن ظواهر الواقع المجسدة فى هذا العالم، فنظرتى التقويمية لجسدى لن تتأتى إلا بمقارنتى إياه بأجساد أخرى من حولى، ووصولى إلى الوعى بالطبقة لن يتأتى إلا بمقارنة نشاطى مع أنشطة الغير المماثلة له، ووصولى إلى تطابق جهودى مع جهود الآخرين لتحقيق الثورة يتم كانسجام سابق للوعى بفعل الاتصال الإيجابى بينى وبين الغير فى حياتنا ومعاناتنا المشتركة[٣٣].

ونعود مرة أخرى لهذا الغموض الذى يغلف تلك الرؤية الفنومنولوجية للجسد «فالجسد الفنومنولوجى

ليس شفافا أمام الوعى، ولكن على العكس فهو جزء لا يتجزأ من إفراط العيش على المُعاش، فهو لا يحمل المعنى إلا بقدر ما يحمله هو أيضا، مثل سره، دون أن يكون المؤسس»[٣٤]. يحيط هذا الغموض بالجسم الفنومنولوجى وكأنه هالة «من عدم التحديدات والتى تعمل على أن يظل «العيش داخل جسد» و «عيش جسد» سؤالا دائما، وكسؤال لا ينفصل عن الأسئلة الأخرى التى تطرح نفسها علينا، مثل سؤال الموت، وسؤال حياة الفكر»[٣٥]، ولعل سؤال الموت هو ما يعمق هذا الغموض، ويُبقى عليه إذ أن «جسدنا كجسد متألم، متمرد ومائت كان دائما وسيكون مرتبطا بهذا السر القاسى للموت والذى نعرف أنه ليس أبدا إلا مؤقتا... كما نعلم دائما أن هذا الجسد المعتم لعيشنا سينتهى بابتلاعنا كما نكون أو نعتقد باعتبارنا أحياء - والبقاء على الحياة كظل، أو كشبح أو روح كان دائما - ولا نشك فى ذلك - خلاصة سؤال»[٣٦].

ألا يحيلنا سؤال الموت هذا إلى الزمن مرة أخرى فى علاقته بالجسد، إن الجسد هو نقطة التقاء الزمان بالمكان، فهو ينمو ويكبر ويشيخ ويموت فى الزمان، ومن هنا تاريخه هو تاريخ خبراته الجسدية، سواء أدرك هذا أو لم يدرك، ولعل الزمان البيولوجى المرتبط بحاجات الجسم الحيوية هو العلاقة الأولى بالزمن، ويظل الوجود فى العالم، أى الموقف المعيش الذى يطلق عليه ميرلوبونتى «الموقف القبل - موضوعى» هو ما يحدد إدراك الجسد للعضو الموهوم membre fantome، عندما يتوهم بعض المرضى ممن تعرضوا لبتر أحد أطرافهم أنهم لازالوا يملكون هذا العضو المبتور[٣٧]. إن خاصية جسدى تكمن فى أنه حضور مباشر، فجسدى الخاص يلازمنى على الدوام، بعكس الأجسام الخارجية التى يمكنها الغياب عن بصرى، كما انه يمكن لى أن ألمسه - كما أسلفنا - فأصبح لامسا وملموسا فى الوقت نفسه، كما يمكننى أن أحركه كما يحلو لى بشكل مباشر، كما أنى لا أبحث عنه فهو دائم الحضور معى، ومن هنا فإن علم النفس الكلاسيكى يشوه خبرتنا الجسدية تلك عندما يقوم بدراسة الجسد كظاهرة طبيعية.

ارتباط الزمان بالجسد لدى ميرلوبونتى يرتبط بشبكة من القصدية، وليس زمانا خطيا «عندما أومىء لماض بعيد، أعيد فتح الزمن، أعيد موضعة ذاتى فى لحظة كانت تسلك فيها ايضا أفقًا لمستقبل هو اليوم مغلق، أفق لماضٍ قريب هو اليوم بعيد: فكل شىء يحيلنى إذن إلى مجال الحاضر كخبرة أصلية حيث يبدو الزمن وأبعاده بنفسها، دون مسافة تفرق، وفى بديهية أخيرة. هنا نرى مستقبل يعرج للحاضر وللماضى، وهذه الأبعاد الثلاثة ليست معطيات لأفعال حذرة، فأنا لا أتصور يومى، إنه ينيخ علىَّ بكل ثقله،إنه مازال هنا..»[٣٨].

الهوامش

1 - A. Touraine, Critique le la mooternité, 'Ed. Fayard, Pari 1992, P.244.

2 - Platon, Alicibiade, Trad. M. Croiset, Belles Lettres, Pari 1966, p.106.

3 - Platon, Phédon, 566 - 676, Trad. Emile Chambry, Garni 4 - st. Augustin, Cité de de dieu, xix, Ed. du Seuil.

5 - Descartes, Lettres á Mersenne, 27 Juillct 1838, ate'par Georges Pascal, les grands Textes de laphiposophie, Bordes paris, 198i.

6 - Descartes, Méditations, vi, cité par Georges pascal,op.cit., pp. 99 - 100.

7 - Jean - Michel Besnier, Histoire de la phlosophie modern et contem poraine, Grassé, paris, 1993, p. 134.

(٨) د. زكريا إبراهيم، دراسات فى الفلسفة المعاصرة، مكتبة مصر، القاهرة، ط ١، ١٩٦٨، ص ٤٩٩.

9 - H. Bergson, Matiére et mémoire, P.U.F., Paris, 1965, p. 14.

10 - F. Nietzsche, Ainsi Parlait Zarathoustra, trad. G. Blanquis, Aubier Flammarion, Paris, 1969, P. 99.

11 - F. Nietzsche, La volanté de puissance, trad. G. Blanquis, Gallimard,Paris, p. 86.

12 - M. Merlerleau - Pomty, Phénomén ologie de laPerce ptio éd. Tel Gallimard, Paris, 1981, p. 216

١٣ ـ جلال الدين سعيد، فلسفة الجسد، دار أمية، تونس، ط ١، ١٩٩٢، ص ١٥.

14 - M. Merleau - Ponty, Le visible et ltinvisible, éd. Tel Gallimard, Paris, 1983, p. 278.

15 - M. Merleau - Ponty, Phénoméno logie de la..., op. cit.,

16 - Ibid., p. 11.

17 - Ibid., p. 235.

18 - Ibid., pp. 142 - 143.

19 - Ibid., pp.11, 111.

20 - Ibid., p. 109.

21 - Ibid -

22 - Ibid., p. 404.

23 - Ibid., pp. vi, vii.

24 - Ibid., p. 195.

25 - Ibid.

26 - Ibid.

٢٧ ـ تسمى أيضًا حلقة فيينا أو المدرسة التجريبية المنطقية، ويمثلها على وجه الخصوص الفيلسوف شليك schlick (١٨٨٢ ـ ١٩٣٦م)، وعالم الطبيعة فرانك Frank، وعالم الاجتماع والاقتصاد نيرات Neurath، وكذلك كارناب Carnap (١٨٩١ ـ ١٩٧٠م).

28 - Ibid., pp. ix, x.

29 - Ibid., pp. 225 - 226.

30 - Ibid., p. 226.

32 - Ibid., p. xvi.

٣٣ ـ مجدى عبد الحافظ، موريس ميرلوبونتى فيلسوفا وجوديا معاصرا.. ومحللا سياسيا، فى أدب ونقد، عدد ١٤، أغسطس ١٩٨٥.

34 - Marc Richir, Le Corps, optique phiposophie, Hatier, Paris, 1993, p. 72.

35 - Ibid., pp. 74 - 75.

36 - Ibid.

37 - M. Merleau - ponty, phénomén opogie de la... op. cit., pp. 91 - 92.

38 - Ibid., pp. 475 - 476.

جورج باتاى
ت: غادة الحلوانى

التحليل الفينومينولوجى للرغبة الجنسية

يمكن أن يقال عن الرغبة الجنسية إنها إذعان للحياة حتى شفا الموت. بوضوح تام، هذا ليس تعريفًا، لكنى أعتقد أنها الصيغة التى تعطى معنى الرغبة الجنسية أفضل من أية صيغة أخرى . فإذا ما أردنا تعريفًا دقيقًا، فستكون نقطة البدء بالتأكيد هى النشاط التناسلى الجنسى، وما للشهوة الجنسية من صيغة خاصة فى هذا النشاط التناسلى. إن النشاط التناسلى الجنسى نشاط شائع ومشترك بين الحيوانات التناسلية والإنسان، لكن يبدو أن البشر فقط هم الذين حولوا نشاطهم التناسلى إلى نشاط شبقى. إن الشهوة الجنسية، وهى مختلفة عن النشاط التناسلى البسيط، هى مطلب سيكولوجى مستقل عن الهدف الفطرى وهو التناسل، والرغبة فى إنجاب الأطفال. من هذا التعريف الابتدائى، دعونا نعود الآن إلى الصيغة التى اقترحتها فى البداية وهى: أن الشهوة الجنسية إذعان للحياة حتى فى الموت. فبالفعل، ورغم أن النشاط الشبقى فى المقام الأول، هو امتلاء بحيوية الحياة، فإن هدف هذا المطلب السيكولوجى المستقل عن أية صلة بالحياة التناسلية كما قلت، ليس مغايرا للموت.

هنا يكمن تناقض ظاهرى، وبدون لغط زائد، سوف أحاول أن أدعم تأكيدى بهذين الاستشهادين التاليين: يقول دى ساد «لايوجد فاسق يمضى فى طريق الرذيلة قليلاً، إلا ويعرف ما يحمله الوعى من مشاعر القتل»؛ والكاتب نفسه هو الذى كتب الجملة التالية، وهى أكثر إثارة للاهتمام: «لا يوجد طريق أفضل لمعرفة الموت، من ربطه، ببعض الصور الفاسقة»

لقد تحدثت عن مبرر شبيه، فبالفعل قد تكون فكرة دى ساد ناجمة عن شذوذ وفى كل حال، حتى لو كان

صحيحًا أن النزعة التى يعود إليها، ليست «مألوفة» فى طبيعة الإنسان، فهذا يعد مسألة، حسية شاذة، ومع ذلك، يظل هناك ارتباط بين الموت والإثارة الجنسية، إن إدراك مشاعر القتل أو التفكير فيه، يمكن أن يعطى فرصة ظهور رغبة للمتعة الجنسية عند العصَابى. إننا لا يمكن أن نتظاهر بأن حالة العصاب هى سبب هذا الارتباط بين الموت والإثارة الجنسية وحسب، فأنا شخصيًا أؤمن بأن هناك حقيقة ما تتكشف فى مفارقة دى ساد، هذه الحقيقة تمضى إلى أبعد من حدود الفسق، بل وأؤمن أن هذه الحقيقة قد تكون أساس تصوراتنا عن الحياة والموت، وفى الحقيقة، أنا أؤمن، بأننا لا نستطيع أن نفكر مليًا فى الوجود بدون الاستناد إلى هذه الحقيقة ويبدو على غير المعتاد، أن هناك افتراضا بأن كينونة الإنسان مستقلة عن رغباته الجنسية، وأنا أؤكد، من ناحية أخرى، أننا لا يجب أبدًا تصور الوجود إلا بلغة هذه الرغبات الجنسية.

يجب أن أعتذر الآن عن استخدام نظرة فلسفية كنقطة بداية لمناقشتى إن الفلسفة، بصفة عامة، ملومة لكونها انفصلت عن الحياة، لكن دعونى أعيد لكم الطمأنينة على الفور. إن الرأى الذى أقدمه مرتبط بالحياة فى أكثر الطرق حميمية، إنه يعزى إلى النشاط الجنسى المدروس فى ضوء التناسل. لقد قلت إن التناسل يقابل الشهوة الجنسية، لكن، مع التسليم بحقيقة أن الشهوة الجنسية مشروطة بالاستقلالية المتبادلة للسعادة الشبقية والتناسل كنهاية (كهدف) إلا أن المعنى الأساسى للتناسل، برغم ذلك، هو مفتاح الشهوة الجنسية.

يتضمن التناسل وجود كائنات غير متواشجة، إن الكائنات التى تولد ذواتها متميزة، الواحد عن الآخر، وتلك الكائنات المولودة بالمثل، متميزة عن بعضها البعض تميزها عن آبائها، إن كل كائن متميز عن كل الكائنات الأخرى. إن مولده وموته، وأحداث حياته، قد تهم الآخرين، لكنه هو وحده المَعْنِى بها مباشرة فهو يولد وحده، ويموت وحده. إن بين كل كائن وكائن آخر هوة تمثل هذا الانقطاع.

توجد هذه الهوة على سبيل المثال بينك وبينى وأنت تسمعنى وأنا أتكلم معك فنحن نحاول أن نتواصل، لكن لا تواصل بيننا يمكن أن يلغى اختلافنا الأساسى إذا مت، فهو ليس موتى. أنا وأنت كائنات غير متواشجين.

لكننى لا أستطيع أن أعزو الأمر، لهذه الهوة التى تفصلنا، بدون الإحساس بأن هذا لا يمثل الحقيقة كلها. إنها هوة عميقة، ولا أرى كيف يمكن تجاوزها، ومع ذلك يمكن اختبار ما تسببه من دوار معًا فهى التى يمكن أن تنومنا مغناطيسيًا، هذه الهوة هى الموت فى أحد معانيها والموت مدوِّخ، الموت منوِّم مغناطيسى.

فى نيتى اقتراح هو أنه بالنسبة لنا، نحن الكائنات غير المتواشجة فإن الموت يعنى لنا استمرارية الوجود، إن التناسل يؤدى إلى كائنات غير متواشجة، لكنه يجلب إلى الساحة تواصليتهم، بمعنى أن التناسل جوهريًا مرتبط بالموت. وسوف أحاول أن أعرض، عن طريق مناقشة التناسل والموت كيف أن الموت يُعرِّف بالتواصلية، وكل من هذين المفهومين يشع بجاذبية واحدة.

هذه الجاذبية هى العنصر المهيمن فى الشهوة الجنسية. أنا على وشك التعامل مع قلق أساسى، مع شىء، يقلب النظام المؤسس رأسًا على عقب. إن الحقائق التى سوف أتناولها كنقطة بداية، ستبدو للوهلة الأولى

حقائق محايدة وموضوعية وعلمية، ومتعذر تمييزها عن الحقائق الأخرى التى تهمنا بلاشك، ولكن سأتناولها من بعيد. هذا الغموض الظاهر، مشوش، لكن سأتناوله فى البداية فى معناه الظاهرى.

أنت تعلم أن المخلوقات الحية تتوالد بطريقتين: الكائنات الحية الأولية والتى تتكاثر من خلال التناسل اللاجنسى، والكائنات الحية المعقدة والتى تتكاثر من خلال التناسل الجنسى.

إن الكائن الحى فى التناسل اللاجنسى، هو خلية واحدة، ينقسم عند مرحلة محددة من نموه، حيث تتكون نواتان، وينشأ كائنان جديدان من كائن مفرد واحد، لكننا لا نستطيع القول بأن كائنًا واحدًا قد أعطى النشوء لكائن ثانٍ، إن الكائنين الجديدين هما بالتساوى نتاج الكائن الأول.

لقد اختفى الكائن الحى الأول، مات بكل فحواه وغاياته، أى أنه لا يحيا فى أى من الكائنين الجديدين اللذين أنتجهما، ولم يتحلل بالطريقة التى تتحلل بها الحيوانات الجنسية عندما تموت، لكنه كف عن الوجود. إنه يكف عن الوجود إلى الحد الذى أصبح فيه غير مرتبط بشىء، ولكن عند مرحلة من مراحل عملية التوالد كانت هناك تواصلية، هناك نقطة يصبح عندها الكائن الأصلى اثنين، وما إن يصبح اثنين حتى يوجد مرة أخرى انقطاع بين كل من الكائنين لكن العملية تستلزم لحظة واحدة من التواصيلة بينهما، إن الكائن الأول يموت، ولكن بينما الكائن الحى الأول يموت تكون هناك لحظة من التواصيلة بين الكائنين الحيين الجديدين.

إن التواصلية نفسها لا يمكن أن تحدث من موت الكائنات الجنسية، حيث التناسل فى النظرية العلمية مستقل عن الموت والاختفاء، لكن التناسل الجنسى أساسًا، مسألة انقسام خلوى، مثل التناسل اللاجنسى، يجلب نوعًا جديدًا من الانتقال من الانقطاعية إلى التواصلية يبدأ الحيوان المنوى والبويضة بكينونتين غير مترابطتين، لكنهما يتحدان، وبناء على هذا تأتى التواصلية إلى الوجود بينهما لتكوين كينونة جديدة من موت واختفاء الكائنين (البويضة والحيوان المنوى) المنفصلين، إن الكينونة الجديدة، هى فى حد ذاتها غير متواصلة، لكنها تحمل فى داخل نفسها الانتقال إلى التواصلية. إن الالتحام محتوم لكل من الكائنين المنفصلين.

على ما يبدو من تفاهة هذه التغيرات، إلا أنها أساسية لكل أشكال الحياة. وأقترح من أجل أن نجعلها واضحة، أن تحاولوا تخيل أنفسكم تتغيرون من الحالة التى أنتم عليها إلى حالة تصبح فيها الذات كلها ثنائية تمامًا، لن تستطيعوا أن تحيوا هذه العملية، حيث أن الثنائى الذى تحولتم إليه مختلف جوهريا عنكم، كل طرف من هذا الثنائى بالضرورة متميز عما أنتم عليه الآن، ولكى يكون الثنائى متطابقا معكم حقا يجب أن يكون أحد هذا الثنائى متواصلا بالفعل مع الآخر، وليس مميزا عنه. إن الخيال يجفل عند هذه الفكرة الغريبة، ومن ناحية أخرى إذا ما تخيلتم التحامًا بينكم وبين إنسان آخر، مشابها لذلك الالتحام بين البويضة والحيوان المنوى، فسوف تستطيعون أن تتخيلوا بسهولة التغير الذى نتحدث عنه.

هذه المفاهيم، لا يُنوى الأخذ بها كقياس تمثيلى دقيق، فى أبعد الشقة بين أنفسنا، وإدراكنا الذاتى للكائنات الحية الدقيقة التى نتكلم عنها. ومع ذلك فأنا أحذركم من عادة رؤية هذه المخلوقات الضئيلة من الخارج فقط، ومن رؤيتها كأشياء لا تتواجد داخل أنفسها. فأنت وأنا «نوجد» داخل أنفسنا كذلك الكلب، وفى تلك الحالة فإن الحشرات والكائنات الأصغر توجد أيضًا داخل أنفسها. ومع ذلك كلما تدرجنا نزولاً فى ميزان الكائنات من المعقد إلى البدائى، لا نستطيع أن نرسم خطًا بين تلك الكائنات التى توجد داخل أنفسها، تلك التى لا توجد داخل أنفسها، فهذا الوجود الداخلى، لايمكن أن يكون نتيجة تعقيد أعظم، أى إذا كانت أدق الكائنات لا تمتلك نوعها الخاص من الوجود الداخلى كبداية، فلا يمكن لأى درجة من التعقيد أن تهيئ لها هذا الوجود الداخلى.

إن المسافة بين هذه الكائنات الحية المتناهية الصغر وأنفسنا، هى برغم كل شىء تؤخذ فى الاعتبار والأعمال التخيلية المربكة التى اقترحتها، ليس لها مدلول عميق، إن كل ما عنيته هو إعطاء فكرة واضحة، من خلال نوع من البرهان غير المباشر، عن هذه التغيرات اللانهائية، التى تحدث عند الأساس المجرد من حياتنا .

يوجد عند المستوى الجوهرى من حياتنا انتقالات من التواصلية إلى الانقطاعية أو بالعكس. نحن كائنات غير مترابطة وأفراد نموت فى عزلة فى وسط مغامرة مبهمة ولكننا نتوق إلى تواصليتنا الضائعة. نحن نجد حالة الغرام التى تقيدنا إلى فرديتنا العشوائية والزائلة والثقيلة الحمل. إن بجانب رغبتنا المعذبة فى أن هذا الشىء الزائل يجب أن يدوم، يقف هناك شكنا فى تواصلية أساسية تربطنا بكل شىء كما هو. إن هذا الحنين ليس له صلة بمعرفة الحقائق الأساسية التى ذكرتها، ويمكن أن يعانى الإنسان عند التفكير فى عدم وجوده فى الحياة، مثل موجة تضيع ما بين موجات أخرى عديدة، حتى إذا لم يعرف أى شىء عن انقسام الخلايا البسيطة والتحامها لكن هذا الحنين هو المسئول عن أشكال الشهوة الجنسية الثلاثة فى الإنسان.

أنوى الحديث عن هذه الأنواع الثلاثة من الشهوة الجنسية تباعًا، أى الشهوة الجسدية والعاطفية والدينية، وهدفى هو أن أبين بالنسبة لثلاثتهم، فإن المعنى هو إحلال إحساس عميق بالتواصلية، عند الفرد المعزول غير المترابط، إن من السهل رؤية المعنى بالشهوة الجنسية العاطفية أو الجسدية، لكن الشهوة الجنسية الدينية هى مفهوم أقل شيوعًا، وفى كل حال، فإن المصطلح غامض فى كل تلك الأنواع، التى تحمل صفة مقدسة، لكن الشهوة العاطفية والجسدية تتناسب مع خارج النطاق الخاص بالمجال الدينى، بينما الطلب من أجل تواصلية الوجود يسعى بنظامية إلى ماوراء العالم الحالى، مما يدل على مغزى دفين جوهرى. إن الشهوة الجنسية الدينية فى شكلها الغربى الشائع، ترتبط بالسعى وراء حب الله. لكن الشرق الذى له نفس الطلب، ليس ملتزمًا بالضرورة بفكرة جسمانية الله، حيث أن هذه الفكرة غائبة عن الديانة البوذية على وجه التحديد. آمل الآن على تأكيد مغزى ما حاولت أن أقوله، لقد الححت على مفهوم قد يبدو للوهلة الأولى غير مناسب وغير ضرورى فلسفيًا، وهو تواصلية الكائن الحى، فى مقابل انقطاعية الكائن الحى. عند هذه المرحلة التى وصلنا

إليـهـا الـح ثانيـة على أنه بدون هذا المفـهـوم فـإن المعنى الأوسع للشهوة الجنسية والوحدة التى تؤكد أشكالها، سوف يفلت منا.

إن هدفى من الانصراف إلى البحث فى الانقطاعية والتواصلية للكائنات الدقيقة المرتبطة فى نشاط تناسلى، كان لاختراق الظلام الذى يكتنف دائمًا المجال الواسع للشهوة الجنسية. إن للشهوة الجنسية أسرارها التى أحاول سبرها الآن، فهل يمكن هذا بدون بلوغ جوهر الوجود فى البداية؟.

يجب أن أعترف الآن فقط، انه ربما يبدو الاهتمام بتناسل الكائنات الحية الدقيقة بلا مغزى أو صلة بالأمر. إنها تفتقر إلى الإحساس بالعنف الجوهرى الذى يضىء كل تجلٍ للشهوة الجنسية، وفى الحقيقة، إن حقل الشهوة الجنسية هو حقل العنف وحقل الانتهاك. ولكن دعونا نفكر مليًا فى الانتقال من انقطاعية إلى تواصلية هذه الكائنات الحية الدقيقة، فإذا ما ربطنا هذا الانتقالات بخبراتنا الخاصة، فسيتضح أن هناك عنفًا أعظم فى الانتزاع الفظ الناجم عن الانقطاعية فاكثر الأشياء عنفًا وقسوة على الإطلاق بالنسبة لنا، هو الموت، الذى يقذف بنا خارج الهاجس المتشبث بدوام وجودنا المتقطع فنحن نجزع من التفكير بأن الشخصية المنفصلة بداخلنا يجب أن تزول مثل الجزء المحترق من فتيل الشمع، ولا نجد الأمر سهلاً فى ربط أحاسيس المخلوقات الدقيقة المعشقة فى التناسل بأحاسيسنا الخاصة، لكن وأيا كان صغر الكائنات الحية، إلا اننا لا نستطيع أن نبصر مجيئهم إلى الوجود بدون ممارسة تعديل لمخيلتنا: فالوجود نفسه على رهان فى الانتقال من الانقطاعية إلى التواصلية إن العنف وحده هو الذى يمكن أن يجلب كل شىء إلى حالة من التدفق بهذه الطريقة، العنف وحده والقلق الذى لا اسم له المرتبط به، فنحن لا نستطيع تصور التحول من حالة إلى حالة أخرى مخالفة للحالة الأولى فى الأساس، بدون تصور العنف الذى يمارس على الكائن الحى، الذى يأتى إلى الوجود من خلال الانقطاعية.إن الشغل الكلى للشهوة الجنسية، هو النفاذ إلى الجوهر الأعمق من الكائن الحى، ولهذا يظل القلب خافقا. إن افتراض الانتقال من الحالة العادية إلى حالة الرغبة الجنسية يفترض انحلالاً جزئيا للشخص، الذى يوجد فى دنيا الانقطاع، هذا المصطلح - الانحلال - يتوافق مع حياة فانية، إن التعبير الشائع مرتبط بنشاط جنسى، ففى عملية الانحلال - الذوبان يكون للشريك الذكر عامة دور نشط بينما الشريك الأنثوى له دور سلبى. إن الشريك السلبى، وهو الجانب الأنثوى، هو الجانب الذى يتلاشى ككينونة منفصلة جوهريا لكن بالنسبة للشريك الذكرى، فإن انحلال الشريك السلبى يعنى فقط شيئا واحدًا، إنه يُعبِّد الطريق للانصهار، حيث يمتزج كلاهما محققين نفس الدرجة من الذوبان. إن العمل الكلى للشهوة الجنسية هو تدمير صفة الاحتواء الذاتى للمشاركين فيها، وهى الصفة التى يكونان عليها فى حيواتهم العادية.

العرى المجرد، هو الفعل الحاسم. إن التعرى يقدم، تناقضًا للملكية الذاتية وللوجود المتقطع، بتعبير آخر. إنه حالة من التواصل، كاشفة عن طلب من أجل استمرارية ممكنة للكائن الحى تتجاوز حدود الذات، إن الأجساد مفتوحة لحالة من التواصلية، من خلال قنوات سرية، تلك

القنوات التى تعطينا إحساسًا بالفحش، إن الفحش هو تسميتنا للقلق الذى يفسد الحالة الجسدية المزاملة للامتلاك الذاتى، لامتلاك فردية ثابتة ومعروفة فمن خلال نشاط الأعضاء فى تدفق من الالتئام والتجديد مثل الجزر وارتفاع الأمواج المتموجة تُفْقد الذات، وبكل ما فى الكلمة من معنى حيث معظم المخلوقات فى حالة من العُرى، ولأن العرى هو رمز هذه اللاملكية وبشيرها، فسوف يحتجب، خاصة إذا اكتمل فعل الشبق بالجماع، يُرى العُرى المجرد فى الحضارات حيث الفعل له مغزى كامل، فإذا لم يكن تصويرًا رمزيا لفعل القتل، فهو على الأقل، انتزاع مساوٍ للجانبية الأرضية.

عند تناولى للشهوة الجنسية الدينية والتى تهتم بالتحام الكائنات الحية بعلم يتجاوز الحقيقة اليومية، سوف أعود لمغزى القربان إلا أنه هنا والآن يجب أن أؤكد أن الشريك الأنثوى فى الشهوة الجنسية، كان يُرى كضحية، والرجل كمضحٍ فالاثنان خلال عملية المضاجعة يفقدان أنفسهما فى التواصلية المؤسَّسة بواسطة الفعل التدميرى الأول .

تضْعفُ هذه المقارنة جزئيًا المدى الخفيف من التدمير المتضمن فى العملية، وسوف يكون حقيقيا فقط القول إنه إذا ما تراجع عنصر الاغتصاب أو حتى العنف الذى يضفى على الشهوة الجنسية خاصية التدمير، فسوف يصل هذا النشاط الشبقى ذروته بصعوبة. فإذا كان مدمرًا حقًا. وإذا ما حدث قتل بالفعل فإن نوعية الفعل الشبقى لن يفرز أكثر بتلك الوسيلة إلا من خلال إجراء مساوٍ فظ وصف من قبل فعندما يحدد الماركيز دى ساد، فى رواياته القتل، كذروة الإثارة الجنسية، فإن هذا ينطوى فقط، على أن العنصر التدميرى الممتد حتى نتيجته المنطقية، لا يأخذنا بالضرورة خارج مجال الشهوة المناسب إن الشهوة تسلتزم دائمًا، كسرًا للنماذج المؤسسية، نماذج - وأكرر - النظام الاجتماعى المنتظم والتى تعد أساسًا لشكل انقطاعيتنا الوجودية كأفراد منفصلين ومعينين، لكن فى الشهوة الجنسية، وعلى مستوى أقل حتى فى التناسل، نجد أن انقطاعية وجودنا ليست مدانة بالرغم من دى ساد أى أنها فقط مزعجة حيث يجب هز ورج أساساتها، إن التواصلية هى ما نسعى وراءها، لكن عامة إذا ماكانت تلك التواصلية التى يستطيع وحده موت الكائنات الحية (غير المتواصلة) تأسيسها فقط، فإن هذا ليس السائد على المدى الطويل، حيث أن ما نرغب فيه هو جلب كل التواصلية إلى علم مؤسس على الانقطاع حيث إن علمًا على هذا النحو، يمكن أن يبقى لقد تجاوز انحراف دى ساد هذا الحد، ويراه بعض الناس مغريًا وفى بعض الأحيان، يذهب البعض فى الطريق إلى نهايته، لكن بالنسبة للبشر العاديين مثل هذه الأفعال النهائية تدل فقط على خبرات متطرفة فى المقام الأول، حيث يجب على كل شخص أن ينغمس فيها إلى حد ما. إن الحيوية التى بداخلنا لها امتداداتها المخيفة، وهذه الامتدادات تبين أى الطرق التى سوف تأخذنا إليها تلك الحيوية، إنها ببساطة علامة لتذكيرنا دائمًا أن الموت الذى هو نزع للأفراد غير المتواصلين والذى نلتصق به برهبة يقف هناك أمامنا، أكثر حقيقة من الحياة ذاتها.

إن الشهوة الجسدية، لها فى كل الأحوال، خاصية شريرة وفاسدة، إنها تواصل التقدم نحو «انفصالية»

الفرد فى شكل ساخر وأنانى نوعًا ما، أما الشهوة الجنسية العاطفية فهى أقل تقييدًا، وبالرغم من أنها تبدو بعيدة عن الحسية المادية، إلا أنها غالبًا ما تشتق منها، حيث تكون مظهرا مفتعلا مستقرا بواسطة العاطفة المتبادلة للعشاق ويمكن لهذا النوع من الشهوات، أن ينفصل كلية عن الشهوة الجنسية الجسدية بسبب أن التنوع الضخم للنوع البشرى محتوم باتساعه لاستثناءات من هذا النوع.

إن التحام أجساد العشاق تدوم على المستوى الروحى، بسبب الرغبة التى يحسون بها، أو لأن هذه الرغبة هى استهلال الالتحام الجسدى. من ناحية ثانية بالنسبة للإنسان الذى يحب يشعر باتقاد الحب بشدة أكثر من شدة الرغبة الجسدية يجب أن لا ننسى أبدًا، أنه برغم وعود الحب الرحيمة، إلا أن جوهره الأولى هو أحد أشكال الاضطراب والألم. إن الرغبة الجنسية المحققة لنفسها تستحث تهيجًا عنيفًا هائلاً حيث أن السعادة المتضمنة فيه قبل أن تكون سعادة مستمتع بها عظيمة جدًا بحيث تكون أكثر شبهًا بنقيضها ألا وهى المعاناة، إن جوهرها هو أن يستبدل الانقطاع الدائم، بتواصلية إعجازية بين الكائنات الحية، ومع ذلك هذه التواصلية يُشعر بها أساسًا فى ألم الرغبة ، عندما تكون مازالت متعذرة التحقق، ومازالت اشتياقًا عاجزًا مرتجفا عاجزًا عن التحقق، إن شعورا هادئًا من السعادة الآمنة يمكن أن يعنى فقط السكون الذى يعقب عاصفة طويلة من المعاناة لأنه من المرجح بدرجة أكبر، أن العشاق لن يتقابلوا فى ذلك الالتحام السرمدى أكثر مما سوف يفعلون بمعنى أن الفرص فى الأعم الأغلب ضد تأملهم الأخرس المنذهل من تواصليتهم التى توحدهم معًا.

إن احتمالية المعاناة هى الأرجح، حيث أن المعاناة وحدها تكشف عن المغزى التام لباعث المحبوب. إن باعث المحبوب الامتلاكى (التملكى لا يتضمن الموت، لكن فكرة الموت مرتبطة بالحافز للتملك. إذا ما العاشق لم يستطع تملك المحبوبة فسوف يفكر فى قتلها أحيانًا، فغالبًا ما يفضل قتلها عن أن يخسرها، أو قد يتمنى الموت لنفسه، تكمن خلف هذه الأفكار المسعورة لمحة من احتمالية التواصلية، من خلال المحبوب، وفقط المحبوب. هكذا يبدو للعاشق، لأن **العلاقات** الغرامية، تتملص من التعريفات التى تماثل اتحاد الأجساد باتحاد الأرواح - فقط المحبوب فى هذا العالم يستطيع أن يقدم ما تحرمنا منه حدودنا البشرية، ألا وهو الاندماج الكلى لكينونتين، وتواصلية بين مخلوقين غير متواصلين لهذا يلفظ الحب لنا المعاناة بقدر ما هو مطلب للمستحيل، وعلى مستوى أقل هو مطلب للاتحاد عندما تسمح الظروف، وعلاوة على ذلك، فهو يعد بمخرج من معاناتنا، فنحن نعانى من عزلتنا، فى انفصالنا الفردى، فالحب يكرر فقط إذا امتلكت المحبوب، فإن روحك المريضة بالعزلة سوف تتحد بروح المحبوب هذا الوعد على الأقل - جزئيًا- خادع، لكن فكرة مثل هذا الاتحاد فى الحب تأخذ مكانها بكثافة مسعورة ولو أنها تختلف ربما بالنسبة لكل عاشق على حدة وفى كل حال فإن وراء التصور الذى يعرضه ذلك الالتحام المشكوك فيه والذى يسمح كما هو ببقاء الفردية، محتمل أن يدخل فى مأزق حيث أنه فضلاً عن ذلك فإن هذا الالتحام، المتغلغل، برغم عمقه، يحفظ فى مقدمة الوعى بسبب المعاناة من تهديد الاتصال.

يجب أن نأخذ فى اعتبارنا احتمالين متعارضين:

إذا ما حدث اتحاد لعاشقين من خلال الحب، فإن هذا الاتحاد يقتضي ضمنًا فكرة الموت أو القتل أو الانتحار، هذه الهالة من الموت، هى التى ترمز إلى الرغبة الجنسية. وعلى مستوى أدنى من ذلك المستوى الذى يتضمن عنفًا - العنف الذى يثار بإحساس الفرد المنفصل بالانتهاك المستمر - يبدأ عالم السعادة والأنانية المشتركة وهى فى الحقيقة حالة أخرى من الانقطاعية فقط فى انتهاك عزلة الفرد - من خلال الموت إذا ما تطلب الأمر - يمكن أن يظهر ذلك التصور لباعث المحبوب، الذى يغلف كل الوجود بالمعنى فى عينى العاشق فبالنسبة للعاشق يصنع المحبوب العالم شفافًا يظهر من خلال المحبوب، شيئًا سوف أعود إليه، عند تناول الشهوة الجنسية الدينية أو المقدسة، لرؤية وجود ملىء، لاحد له غير مسجون بداخل قيود تواصلية الشخصيات المنفصلة للوجود، وامضًا، شىء بوصفه حرية تتأتى خلال شخصية المحبوب هناك مناف للعقل ومختلط بفظاعة حول هذا المفهوم وبرغم ذلك خلف ذلك الشىء المنافى للعقل والالتحام والمعاناة ترقد هناك، حقيقة إعجازية ففى الواقع لا يوجد شىء خادع فى الحب، فوجود المحبوب هو بالفعل (يوازن بالنسبة للعاشق - وفقط بالنسبة للعاشق بلاشك لكن ما الذى يوزان بينه؟ - إنه يوازن بين العاشق وحقيقة الوجود يمكن أن تتيح الفرصة ذلك، من خلال تلك الكينونة حيث تتنحى تعقيدات العالم جانبًا وقد يعى العاشق الأعماق الحقيقية للوجود وبساطتها بمعزل عن الحظ العشوائى والجزافى الذى يجعل امتلاك المحبوب ممكنًا، سعت البشرية منذ أزمنة مبكرة للوصول إلى هذه التواصلية المحررة، عن طريق وسائل لا تعتمد على الفرصة وتظهر المشكلة عندما يواجه الإنسان بالموت الذى يبدو أنه يقذف المخلوقات غير المتواصلة، بدون تردد إلى التواصلية. هذه الطريقة فى رؤية الأمر ليست المرة الأولى التى ترد إلى الذهن، حيث برغم أن الموت يدمر الكائنات الحية غير المتواصلة إلا أنه يترك تواصلية الوجود الشاملة بكرًا خارج أنفسنا، لم انس الحاجة للتأكيد أن بقاء الفرد فى حد ذاته هو قاعدة أساسية لرغبتنا فى الخلود لكن لست معنيًا بمناقشة هذا فى الوقت الحالى. إن ما أريد التأكيد عليه، هو أن الموت لا يؤثر على تواصلية الوجود، حيث أنه فى الوجود نفسه تنشأ كل الموجودات بمعنى أن تواصلية الوجود مستقلة عن الموت، بل إنها مثْبتة بالموت. هذه هى الطريقة على ما أعتقد لتفسير القرابين الدينية بمقارنته بالنشاط الشبقى كما اقترحت، فالنشاط الشبقى وعن طريق انحلال الموجودات المنفصلة التى تشارك فيه، يكشف عن تواصليتهم الجوهرية مثل أمواج بحر عاصف. أما فى القربان فإن الضحية تُسْلب ليس فقط من الملابس ولكن أيضًا تُسْلب منها الحياة (أو أنها تدمر على نحو ما، إذا ما كانت شيئا لاحقا). إن الضحية تموت، ويشارك المتفرجون فى ما يتكشف عن موتها، إن هذا هو ما يسميه المؤرخون الدينيون عنصر التقديس خبز التقديس. هذا التقديس هو وحى التواصلية، خلال موت الكائن الحى غير المتواصل، بالنسبة للذين يرونه كطقس مقدس إن موتًا عنيفًا يمزق انقطاعية الكائنات الحية، حيث إن ما يبقى وما يختبره المشاهدون المتوترون فى صمت متصاعد هو تواصلية الوجود فى الضحية التى أصبحت وحيدة. إن قتلاً مثيرًا فقط منفذ على أنه طبيعة جمعية

ومقدسة لأوامر دينية، له القوة النظامية - القياسية على كـشف مـا يفلت من الملاحظة نحن لن نكون قـادرين عرضيا على تخيل ما يجرى فى الأعمـاق السرية فى عقول المتفرجين إذا لم نستطع استدعاء خبراتنا الدينية الشخصية خاصة إذا كانت خبرات طفولية، إن كل شىء يقودنا إلى النتيجة الآتية، جوهريا الخاصية الطقسية للقـرابين البـداية مناظرة للعـامل المشـابه فى الأديان المعاصرة.

لقد قلت حالاً إننى سوف اتكلم عن الشهوة الجنسية الدينية، إن الحب الإلهى تعبير أكثر سهولة فى الفهم، إن حب الله هو مفهوم أكثر شيوعًا وأقل إرباكًا من فكرة حب العنصر المقدس، إننى لم استخدم هذا المصطلح لأن الشهوة الجنسية معشقة مع هدف أبعد من واقع حال وهو أبعد من أن يكون مكافئنا لحب الله، لقد فكرت أنه من الأفـضل أن يكون أقل من أن يدرك بسـهـولة وأن يكون أكثر دقة.

إن المقدس والإلهى فى الأسـاس فكرتان مـثاليتـان، بصرف النظر عن الانقطاعية النسبية لله كشخص، إن الله كينونة مركبة ممتلك للتواصلية التى أتحدث عنها على المستوى العاطفى بطريقة جوهرية ومع ذلك فإن الإنجيل واللاهوت العـقـلانى يجسـد الله مماثلا للكائن لكينونة الفرد وكخالق متميز عن عمومية الأشياء المخلوقة. إن الخبرة السلبية فقط هى ما تستحق انتباهنا بالنسبة لتفكيرى، لكن هذه الخبـرة غنيـة بما يكفى. لا يجب أن ننسى أبدًا أن اللاهوت الإيجابى يماثل اللاهوت السلبى حيث أنهما مؤسسان على الخبرة الباطنية (الصوفية).

بالرغم من التمييز الواضح عنه، يبدو لى أن الخبرة الصوفية تنجم عن الخبرة العالية للقربان الدينى فهو يجلب إلى عالم تحكمه أفكار متصلة بخبرتنا عن الدوافع الجسدية، (ومعرفة متنامية من هذه الخبرة) عنصر لا يجد مكانًا فى بنائنا الثقافى)، إن لم يكن على نحو سلبى كعامل محدود فبالفعل الخبرة الصوفية تكشف عن غياب أى باعث ، إن البواعث تعرف بالانقطاعية فى حين أن الخـبـرة الصـوفـيـة بقـدر مـا تسـمح لنا قـوتنا بكسـر انقطاعيتنا، تمنحنا إحساسًا بالتواصلية. إن الوسائل التى تسـتـخـدمـهـا الخـبـرة الصـوفـيـة تخـتـلف عن تلك الوسـائل الخـاصـة بالشـهـوة الجنسـيـة العـاطفـيـة أو الجسدية ولكى نكون أكثر دقة، فهى لا تستخدم وسائل مستقلة عن إرادتنا. إن الخبرة الشبقية مرتبطة بواقع يعتمد على فرصة، على شخص معين وظروف ملائمة. أما الشهوة الدينية تتطلب هذه خلال الخبرة الصوفية، صفاء الموضوع فقط.

وبصفة عامة، برغم عدم ثباته، فإن نجاح الأشكال المختلفة التى ذكرتها فى الهند متصورة ببساطة عظيمة فالخبرة الصوفية مدخرة لنضج السن المتقدم، عندما يقترب الموت، وعندما تكون الظروف الجيدة لتجربة الواقع مفقودة فإن الخبرة الصوفية المرتبطة بأوجه معينة فى الأديان الوضعية، تعارض أحيانًا ذلك الإذعان للحياة حتى الموت تلك التى رصدتها لتكون فى الأساس المعنى الجوهرى للشهوة الجنسية.

لكن هذا التعارض ليس جوهريًا إن، الإذعان للحياة حتى فى الموت هو تحدٍ للموت فى الشـهـوة الجنسـيـة العـاطفـيـة كـمـا فى الجـسـدية تحـدٍ للموت من خـلال اللامبالاة للموت. إن الحياة هى البـاب إلى الوجـود قد

تدانى الحياة، لكن لا تدانى تواصلية الوجود إن حميمية هذه التواصلية وخاصيتها الاندفاعية أكثر فاعلية من التفكير فى الموت، إن البداية بأول تموج عنيف لمشاعر الشهوة التى تغمر ما عداها من مشاعر، ولهذا تنسى تلك الاعتبارات الكئيبة عن القضاء والقدر المختزنة بسبب ذواتنا غير المتواصلة ومن ثم وفيما وراء نشوة الشباب، نحقق القوة لننظر إلى الموت وجهًا لوجه، ولندرك فى الموت، الطريق نحو التواصلية المجهولة وغير المبررة هذا الطريق هو سر الشهوة، والشهوة وحدها هى التى تستطيع الكشف عنه.

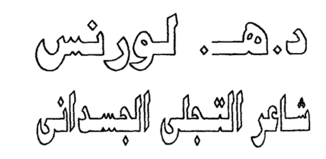
إذن هذه السلسلة من الأفكار قد نتجت عن قرب دلالة الجملة المقتبسة بالفعل فسوف تكون واضحة جدًا فى ضوء واحدية الأشكال المتنوعة فى الشهوة «لايوجد طريق أفضل لمعرفة الموت فى ربطه بمخيلة فاسقة»، ما قلته يخولُ لنا أن ندرك فى هذه الكلمات وحدة مجال الشبق الذى ينفتح لنا من خلال وعى رافض لمحاصرة أنفسنا داخل شخصياتنا الفردية، إن الشهوة تفتح الطريق إلى الموت والموت يفتح الطريق إلى إنكار حيواتنا الفردية هل، بدون ممارسة العنف على ذواتنا الداخلية نملك القدرة على احتمال عدم يحملنا إلى مجموعة أبعد من الاحتمالات؟

نهاية؛ أحب أن أساعدكم لتدركوا تمامًا أن النقطة التى جلبتكم إليها، وبرغم من غرابتها المترامية من حين إلى آخر فهى مع ذلك التقاء الطرق للنبضات العنيفة فى القلب الفعلى للأشياء.

لقد تحدثت عن الخبرة الصوفية، وليس عن الشعر، لم أكن أستطيع الكلام عن الشعر، بدون اقتحام متاهة ثقافية فكلنا يعرف ما هو الشعر. إن الشعر هو أحد أحجار أساساتنا لكننا لا نستطيع الكلام عنه. ولن أتكلم عنه الآن لكن؛ أعتقد أننى أستطيع أن أجعل أفكارى عن التواصلية أكثر تهيئة للحس، أفكار ليست معرفة كلية بالمفهوم اللاهوتى عن الله، عن طريق تذكيركم بأحد أكثر الشعراء عنفًا - رامبو.



ماهر شفيق فريد



لكلمة «التجلى» معنيان، على الأقل: الأول - وهو الأقرب - بمعنى الظهور والسفور manifestation وذلك على نحو ما يتحدث فرويد، مثلا، عن المضمون الظاهر أو الجلى manifest للحلم، باعتباره مقابلا للمضمون الكامن latent. والثانى معنى ترتمى عليه ظلال دينية: التجلى Epiphany هنا رؤية روحية تشير إلى عيد مسيحى (٦ يناير) احتفالا بتجلى الطفل يسوع للمجوس: حكماء أو ملوك الشرق (إنجيل متى: الإصحاح الثانى) أو إلى تجلى ألوهية المسيح عند تعميده (إنجيل متى: الإصحاح الثالث) أو إلى أول معجزة اجترحها فى قانا الجليل (إنجيل يوحنا: الإصحاح الثانى).

ذلك أن لورنس(١) (وإن كان خارجا على الموروث المسيحى) كاتب دينى فى المحل الأول، ورؤيته للجسد تكاد تكون طقسية لاهوتية. وهى، يقينا، طهرانية (بيورتانية) جادة ممعنة فى الجد، ترفض كبت الغرائز وقمعها من ناحية، وترفض - من ناحية أخرى - الاتجاه التحررى الحديث ومجتمع الإباحة Permissive Society الذى بدأ يعم الغرب منذ كارثة الحرب العالمية الأولى.

سأتحدث هنا عن عمل واحد للورنس هو روايته «عشيق الليدى تشاترلى» (من ترجمة د. أمين العيوطى)، ليست هذه خير رواياته من الناحية الفنية (ف «أبناء وعشاق» و «قوس قزح» و «نساء عاشقات» هى آياته غير المنكورة) ولكنها آخر عمل روائى له، وصيته الأخيرة إلى الأجيال القادمة - إن جاز القول - وجماع فلسفته فى العلاقات الإنسانية، وفى الصميم منها تقع علاقة الرجل والمرأة(٢).

ديفيد هربرت لورنس - كما لا أحسبنى بحاجة إلى أن أقول - روائى إنجليزى من أعظم كتاب هذا القرن،

تمكن خلال حياة قصيرة نسبيا من أن ينتج كمًا هائلا من الروايات والأقاصيص والمسرحيات والقصائد والرسائل والمقالات. كما تمكن - وهو الأهم - من أن يقدم رؤية متكاملة لعزلة الإنسان فى العالم الحديث، وانقطاع الصلة بينه وبين الطبيعة، وبمامة الثورة الصناعية التى مسخت الريف والمدينة على السواء، وامتصت قدرة الإنسان - رجلا كان أم امرأة - على التجاوب الصادق والعطاء الحقيقى.

لورنس - وإن تقدم به الزمن - أقرب إلى شعراء الرومانسية الإنجليزية الذين عرفتهم بريطانيا فى مطلع القرن التاسع عشر: بليك ووردزورث وبيرون وشلى. إنه يشبههم فى شاعرية لغته، ونفاذ نظرته، واهتمامه بالعلاقات الإنسانية، خاصة علاقة الحب بين الرجل والمرأة، كما يشبههم فى أنه كان صاحب رسالة روحية، وكاتبا أخلاقيا بالمعنى العميق لهذه الكلمة. إن لورنس - سليل جين اوستن، وديكنز وجورج إليوت، وهاردى - ينتمى إلى ذلك «الموروث العظيم» (على حد تعبير الناقد الانجليزى ف.ر. ليفيز، أعظم نقاد لورنس فى الإنجليزية وربما فى أى لغة): الموروث الذى يمثل نظرة حضارية متكاملة، ويسعى إلى إعادة إقرار الصلة الحيوية بين الفرد والجماعة، وإلى وضع حد للدمامة الروحية التى تحيل مدننا الحديثة إلى كتل شائهة من الحديد والزجاج والآجر والأسمنت، تتخايل من فوقها مداخن المصانع وتعانى من مشكلات التكدس وتلوث البيئة وعزلة الفرد فى قلب الجموع[٣].

كتب لورنس عديدا من الروايات كما كتب بعضا من أجمل ماعرفه أدب الرحلات، وفيه انعكست ظلال أسفاره إلى أستراليا والمكسيك وإيطاليا، ورسائل شخصية (حرر بعضها اولدس هكسلى) تروى لنا الكثير عن حياته وتجاربه وآرائه، حتى لتماثل فى الأهمية رسائل الشاعر الرومانسى جون كيتس، وكتب بعض نقد أدبى واجتماعى تسرى فيه مياه الحياة وتشيع نضرة الفتاء.

لقد كان لورنس - بمعنى من المعانى - نبيًا يؤمن باللحم والدم الحيين ولا يؤمن بالنظريات المجردة، أو شعارات الساسة، أو تزمت أصحاب النظرة الضيقة فى مجالى الدين والأخلاق. وقد جلبت عليه آراؤه الجريئة كثيرا من المتاعب فى عصره، وعاش فترات طويلة من حياته منفيا من بلاده نفيا اختياريا، ولكن إنجلترا الآن قد عرفت قدره، وصارت تدرس كتبه لطلبة الجامعات والمدارس، باعتبارها مرآة صادقة لأزمات الثورة الصناعية، وتناقضات الحضارة الحديثة، ومشكلات الصداقة والحب والزواج.

ورواية «عشيق الليدى تشاترلى» بالذات قد أثارت ضجة كبرى حال صدورها لأن كاتبها جرؤ على تسمية الأشياء بأسمائها، والإشارة إلى أعضاء البدن دون تورية، واستخدام الكلمات ذات الحروف الأربعة كما تدعى فى الإنجليزية، وهى الكلمات التى لا يقرها العرف المهذب (cunt, fuck, etc...) مما صدم الكثيرين، فحظر دخول الرواية إلى بريطانيا - بعد نشرها أصلا فى إيطاليا - وظلت تُتداول سرا وتُهرّب فى حقائب المسافرين إلى أن قضى القضاء البريطانى - مثلما قضى القضاء الأمريكى فى شأن رواية جويس «يوليسيز» - بالإفراج عنها، والسماح بتداولها بعد أن استقر فى ضمير القضاة أنها ليست من أدب البورنوجرافيا الرخيص،



د . هـ . لورنس

وإنما هى رسالة أخلاقية من الطراز الأول، بل لعلها أقرب إلى الطابع التعليمى (وهذا من أبرز عيوبها، فنيا) ترمى إلى النقد والإصلاح، ولا ترمى إلى استثارة غرائز المراهقين والمراهقات من القراء.

ورأيى الشخصى - فى هذا الصدد - أن للأديب كل الحق فى معالجة الجنس بصراحة تامة، وإننا مدعوون إلى تحطيم المخاوف الحمقاء من مواجهة الجسم الإنسانى. إنى أدعو إلى تخفيف الرقابة على الكتابة الجنسية وإلى ترك الضمير الأدبى (وهو فى جوهره ضمير خلقى) يتكفل بتقرير ما إذا كان الشىء المقدم أدبا أم لم يكن.

ليس من الصعب أن نتخيل بعض الآثار الجانبية السيئة لهذه الدعوة : سوف ينهمر علينا سيل من الكتابات الرخيصة المبتذلة، وسوف يزدهر - فى ظل حرمان الشباب - أمثال عزيز أرمانى وفؤاد القصاص وإلياس عكاوى : ذلك الثالوث غير المقدس فى تاريخ العالم السفلى للقصة المصرية، وسوف يكون هناك ضحايا لهذه الحرية الجديدة. ولكن ذلك كله جزء من ضريبة الانفتاح الفكرى. والقعود عن معالجة الجنس بشتى جوانبه تهربٌ من قضية سوف تواجهنا إن عاجلا أو آجلا (بل هى تواجهنا فعلا منذ زمن) كما واجهت غيرنا من المجتمعات، مع استبحار العمران، وحلول المجتمع الصناعى، بل مابعد الصناعى، بقيمه الجديدة محل مجتمع القرية، ومع اطلاعنا على تجارب الغير، ومع تغير وضع المرأة، وتغير عقلية الرجل. ليست هذه دعوة للأدباء إلى فحش القول وهجره: فالفحش مبتذل دائما إلا أن تفتديه روح فكاهة أو طاقة حيوية غامرة من النوع الذى نجده عند شكسبير ورابليه وبلزاك وهنرى ميلر.

والأدب يرقى بمقدار بعده عن التعبير المباشر، وإحلاله المجاز محل الصورة الواقعية المباشرة. ولكن للأديب الحق أيضا - إن دعا السياق - فى أن يسمى الأشياء بأسمائها، وله - بل عليه - أن يصل إلى أعمق جذور المخاوف والذكريات والرغبات . والفيصل فى هذا كله هو نوع حساسيته الفنية، واطلاعه على تجارب السابقين، وخبرته بالحياة، وقدرته على مزج الواقع بالخيال، ورفعه الجنس إلى مستوى القضية الوجودية.

-٢-

لا سبيل إلى فهم نثر لورنس القصصى دون فهم لنثره غير القصصى، لمقالاته المنتشرة فى تضاعيف كتبه النقدية ودراساته السيكولوجية العظيمة «العنقاء» و «دراسات فى كلاسيات الأدب الأمريكى» و «فانتازيا اللاشعور» و «التحليل النفسى واللاشعور» وغيرها. لكنى سأتوقف هنا عند كتابه المسمى «بمناسبة عشيق الليدى تشاترلى، ومقالات أخرى» (سلسلة بنجوين) وذلك لأنه أوثق كتبه صلة بالرواية التى اخترت أن تكون موضوع هذا الحديث. والكتاب مجموعة مقالات فى الأدب والحياة.

المقالة الأولى فى الكتاب عبارة عن المقدمة التى صدَّر بها لورنس ديوانه المسمى «تأملات» (١٩٢٩).

ويقول لورنس عن قصائد ذلك الديوان : إن هذه الحزمة الصغيرة من الشذرات حزمة من التأملات أو حفنة من الأفكار. كل مقالة فيها ليست بالفكرة المجردة

أو الرأى أو العبارة التقريرية التعليمية وإنما فكرة حقة تنبع من القلب وأعضاء التناسل مثلما تنبع من العقل. ذلك «أننا جميعا نضرب بجذورنا ـ فى الأرض. وجذورنا هى التى تحتاج الآن إلى قليل من العناية، تحتاج إلى أن تزاح عنها التربة الصلبة وتمهد بحيث يتسنى لقليل من الهواء الطلق أن يصل إليها وبذلك يمكنها أن تتنفس. ذلك أننا ـ عندما تظاهرنا بأنه لا جذور لنا ـ قد وطأنا الأرض فوقها بشدة جعلتها تموت جوعا وتختنق تحت التربة. إن لنا جذوراً، وجذورنا ضارية فى الجسد الحى الغريزى الحدسى:

وها هنا نحتاج الى الهواء الطلق : هواء الوعى المفتوح».

ويدافع **لورنس** عن نفسه فيقول:

« إن الإهانات لتوجه إلىّ، فى المحل الأول،لأنى أستخدم الكلمات «الفاحشة» كما يسمونها. غير أنه لا أحد يعلم على وجه الدقة ما الذى تعنيه كلمة «فاحشة» ذاتها، أو ما الذى يراد بها أن تعنيه. غير أن كل الكلمات القديمة التى تنتمئ إلى ما تحت السرة من الجسد قد صارت تدريجيا محكوما عليها بأنها فاحشة. ومعنى الفاحشة اليوم هو أن رجل الشرطة يظن أن من حقه إلقاء القبض عليك ولا شىء غير ذلك».

والمقالة الثانية فى الكتاب عبارة عن مقدمة كتبها **لورنس** لكتاب يضم مجموعة رسومه(١٩٢٩) وهى الرسوم التى تسببت فى إغلاق معرضه عند افتتاحه. وفى هذه المقالة يقول:

« إن السبب فى أن الإنجليز ينتجون مثل هذا العدد الضئيل من المصورين ليس راجعا إلى أنهم، باعتبارهم أمة خلو من الشعور الصادق بالفن البصرى، رغم أنه لو ألقى المرء نظرة على ما انتجوه، أو ألقى نظرة على الخليط الذى صنعوه من المناظر الطبيعية الفعلية فى إنجلترا، فقد ينتهى حقيقة إلى أنهم خلو من ذلك الشعور، ويقف بالأمر عند هذا الحد. غير أن هذا ليس ذنب الرب الذى صنعهم. فقد حباهم بنفس الحساسيات الجمالية التى حبا بها أية أمة أخرى. والغلطة إنما تكمن فى الموقف الإنجليزى من الحياة.

إن الإنجليز، والأمريكيين الذين ساروا فى أثرهم، إنما يشلهم الخوف. وهذا هو مايحبط ويشتت الوجود الأنجلو ـ سكسونى: هذا الشلل النابع من الخوف. إنه يحبط الحياة ويشوه الرؤية ويخنق الدافع: أعنى هذا الخوف المسيطر عليهم سيطرة طاغية. ومم يخافون بحق السماء؟ فيم يجمد الخوف سلالة الأنجلو ـ سكسون حتى ليحيلها أحجارا؟ علينا أن نجيب عن هذا السؤال قبل أن يمكننا أن نفهم فشل الإنجليز فى الفنون البصرية: لأنهم (فى هذا الصدد) فاشلون على وجه العموم.

إنه لخوف قديم يلوح أنه قد وصل إلى النفس الإنجليزية فى عصر النهضة. إذ لا شىء يمكن أن يكون أجمل وأبعد عن الخوف مما نجده عند **تشوسر**. غير أن **شكسبير** كان مريضا بالخوف: خوف العواقب. وتلك هى الظاهرةالغريبة فى عصر النهضة فى إنجلترا: هذا الرعب الغامض من العواقب، عواقب الفعل. وقد كان لإيطاليا أيضا رد فعلها الخاص بها عند نهاية القرن السادس عشر إذ أبدت خوفا مشابها. ولكنه لم يكن بنفس هذه الدرجة من العمق والطغيان. **فارتينو** يمكن

أن يوصف بأى شىء إلا بأنه هلوع: وقد كان شجاعا كأى روائى فى عصر النهضة.

والذى يلوح أنه أمسك بخناق وعى أمم الشمال عند نهاية القرن السادس عشر، إنما هو خوف بل رعب من الحياة الجنسية، فالإليزابيثيون بكل الجلالة التى نخالهم كانوا عليها بدأوا هذا الرعب واضطراب الحياة الحقيقى فى (هملت) إنما هو جنسى كله: إنه رعب الشاب من زنا أمه بالمحارم. والجنس [فى هذه المسرحية] يحمل معه خوفا وحشيا لا اسم له، لم يكن يقترن به - فيما يلوح لى - قبل ذلك. وإن (أوديب) و (هملت) لمختلفان جدا من هذه الناحية. ففى أوديب لا نجد ارتدادا فى رعب عن الجنس ذاته: والدراما اليونانية لا توقفنا على ذلك قط. فالرعب عندما يكون ماثلا فى المأساة اليونانية إنما هو رعب من القدر إذ يوقع بالإنسان فى حبائل القدر. غير أن الرعب فى عصر النهضة ذاته، وفى إنجلترا بصفة خاصة، جنسى. فاورست يثير القدر عناده، وتدفعه ربات الانتقام إلى الجنون. ولكن هملت يطغى عليه نفور مريع من صلته الجنسية بأمه مما يجعله يرتد فى نفور مشابه عن أوفيليا بل يكاد يرتد تقريبا عن أبيه، حتى وهو شبح، إنه لفى رعب من مجرد الإيحاء بوجود صلة جسدية وكأنما مثل هذه الصلة لطخة لا يجوز ذكرها».

وفى المقالة الثالثة «الأدب المكشوف والفحش» (١٩٢٩) يقول لورنس:

«إن الأدب المكشوف هو محاولة إهانة الجنس والتبرز عليه. وهذا أمر لا يُغتَفر. خذ أدنى أمثلته: الصورة التى فى حجم البطاقة البريدية التى تباع سرا بواسطة العالم السفلى فى أغلب المدن الكبرى. إن ما رأيته منها قد كان ذا دمامة إلى الحد الذى يكفى لجعلك تصرخ، أى إهانة للجسم الإنسانى وأى إهانة للعلاقة الإنسانية الحيوية! إنها تجعل العرى الإنسانى دميما ورخيصا وتجعل الفعل الجنسى دميما ومنحطا، تافها ورخيصا وقذرا.

والأمر كذلك بالنسبة للكتب التى يبيعونها فى العالم السفلى، فهى إما قبيحة إلى حد يسقمك وإما بلهاء إلى حد يجعلك تتصور أنه لا يستطيع قراءتها سوى قمىء أو أثول (الأثول: شخص نصف أحمق من شأنه الرضا والاستكانة).

وذلك أيضا هو شأن الأشعار التى يرويها الناس بعد العشاء، أو القصص القذرة التى يسمع المرء المسافرين التجاريين يروونها بعضهم لبعض فى إحدى غرف التدخين. ويتصادف أحيانا أن يكون بينها قصة مضحكة حقيقية، وهذا يفتدى قدرا كبيرا مما بها، ولكنها عادة لا تعدو أن تكون دميمة ومنفرة. و«الفكاهة» فيها كما يسمونها ليست إلا حيلة للتبرز على الجنس».

ويتحدث لورنس فى هذه المقالة عينها عن الاستمناء فيقول:

«إن الخطر الأكبر للاستمناء إنما يكمن فى طبيعته التى لا تعدو أن تكون استنفادية. ففى المباضعة الجنسية يوجد أخذ وعطاء. وثمة منبه يدخل بعد أن يخرج المنبه الأصلى، شىء جديد تماما يضاف بعد أن يزاح الوقر الأول. والأمر كذلك فى كل مباضعة جنسية تجرى بين شخصين، حتى فى حالة الجنسية المثلية. أما فى الاستمناء فلا يوجد سوى الفقدان. إذ ليس ثمة تبادل

وإنما مجرد تبديد لطاقة معينة، دون عائد، والجسد يظل، بمعنى من المعانى، جثة بعد فعل الاستمناء. فليس هناك تغير وإنما إماتة. هناك ما نسميه بالفقدان الميت. وليس الأمر كذلك فى أى فعل من أفعال المباضعة الجنسية بين شخصين، إذا كان هناك شخصان فقد يدمر كلاهما صاحبه فى الجنس. ولكنهما لايمكن أن يقتصرا على تحقيق الأثر الخامد الذى يحققه الاستمناء».

وفى المقالة الرابعة «بمناسبة عشيق الليدى تشاترلى» (١٩٣٠) يدافع لورنس عن هذه الرواية ويشرح ظروف تأليفها وغرضه منها فيقول:

«إنى لأبعد ما يكون عن الإيحاء بأنه ينبغى على النساء جميعا أن يجرين وراء حراس الصيد ليتخذوا منهم عشاقا. وإنى لأبعد ما أكون عن أن أريد الإيحاء بأنه يجمل بهن أن يجرين وراء أى إنسان. فإن ثمة عددا كبيرًا من الرجال والنساء اليوم يبلغون قمة سعادتهم عندما يبقون منفصلين جنسيا نظيفين تماما، وعندما يفهمون الجنس ويتحققون منه على نحو أكمل فى الوقت ذاته، وعصرنا هو عصر التحقق أكثر مما هو عصر الفعل. لقد كان ثمة فعل كثير ـ وفعل جنسى بخاصة ـ فى الماضى وإعادة متعبة له، دون فكر مناظر أو تحقق مناظر. وواجبنا الآن هو أن نتحقق من الجنس. فالتحقق الواعى الكامل من الجنس اليوم أهم من الفعل [الجنسى] ذاته».

ويمضى لورنس قائلا:

«إن الزواج لا يكون زواجا إلا إذا كان تراسلا فى الدم. فالدم هو مادة النفس وأعمق أنواع الوعى، ونحن إنما نكون بالدم، وبالقلب والكبد نعيش ونتحرك ويتكون وجودنا. وفى الدم تغدو المعرفة والكينونة والشعور شيئًا واحدا لا ينقسم: فلا ثعبان ولا تفاحة يتسببان فى الانقسام بحيث أن الزواج لا يكون زواجا حقيقيا إلا عندما تكون الصلة صلة دم. إن دم الرجل ودم المرأة مجريان مختلفان إلى الأبد لا يمكن قط أن يمتزجا. وحتى من الناحية العلمية فنحن نعرف ذلك. ولكنهما بالتالى نهران يحيطان بالحياة كلها، ففى الزواج تكتمل الدائرة وفى الجنس يتلامس النهران ويجدد كل منهما صاحبه دون أن يمتزجا قط أو يختلطا».

ثم يقول:

«إن للإنسان حاجات بسيطة وحاجات أعمق. وقد وقعنا فى غلطة العيش بدافع من حاجاتنا البسيطة إلى أن كدنا نفقد حاجاتنا الأعمق فى غمرة لون من الجنون، ثمة أخلاقيات بسيطة تخص الأشخاص وحاجات الإنسان البسيطة: وتلك للأسف هى الأخلاقيات التى نعيش بها. ولكن ثمة أخلاقيات أعمق تخص كل النساء وكل الرجال والأمم والأجناس وطبقات البشر. وهذه الأخلاقيات الأعظم شأنًا تؤثر فى قدر الإنسانية على امتدادات زمنية طويلة، وتنطبق على حاجات الإنسان الأعظم شأنا، وكثيرًا ما تتصارع مع الأخلاقيات الصغيرة للحاجات الصغيرة. بل إن الوعى المأساوى قد علّمنا أن من أعظم حاجات الإنسان معرفته للموت واختباره: فكل إنسان بحاجة إلى أن يعرف الموت فى جسده الخاص، غير أن الوعى الأعظم للحقب قبل المأساوية يعلمنا ـ رغم اننا لم نبلغ بعد الحقبة المأساوية ـ أن أعظم حاجات الإنسان هى أن يجدد إلى الأبد الإيقاع

الكامل للحياة والموت: إيقاع السنة الشمسية، وسنة الجسد التى تستغرق عمرا، وسنة النجوم الأعظم شأنا، وسنة النفس. سنة الخلود: ذلك هو ما نحتاج إليه، إنه حاجتنا الآمرة، وهى حاجة للعقل والنفس والبدن والروح والجنس جميعا».

هذه الكلمات هى البوابة التى ندلف منها إلى رواية «عشيق الليدى تشاترلى».

-٣-

يقول الناقد المعاصر مارك سكورر - صاحب مقالة «التقنية من حيث هى اكتشاف» المشهورة - فى مقدمة كتبها للرواية:

«تعد قصة «عشيق الليدى تشاترلى» من أبسط القصص التى ابتدعها لورنس: فكونستانس تشاترلى الزوجة المحبطة لمالك مناجم أرستقراطى جُرح فى الحرب، التى تركته مشلولا وعاجزًا، تنجذب إلى حارس صيده، الابن الكاره للبشرية لعامل فى المناجم، وتحمل منه وتأمل - عند نهاية الكتاب - فى أن تتمكن من ان تطلق زوجها وتغادر طبقتها لتحيا مع الرجل الآخر. وقد كان لورنس معنيا - طوال حياته - بالخيط العام الذى يسرى فى تضاعيف هذا الكتاب: ألا وهو انتهاك الفردية أو تحقيقها فى العلاقة، وكثيرا ما تناول هذا الخيط بالأسلوب العينىّ الذى نجده هنا حيث يتضمن التحقيق عبور الخطوط الطبقية أوالثقافية. كما أنه كثيرا ما يتضمن عبور كليهما حيث ينجم الانتهاك عن مقاومة هذه الضرورة، والبناء المألوف إذن إنما يدور حول امرأة فى موقف اجتماعى أكثر تفوقا نسبيا تنجذب إلى «شخص غريب» (رجل من طبقة اجتماعية أدنى أو أجنبى) فإما أن تقاوم هذا الدافع أو تستسلم له. وهاتان الإمكانيتان مجسدتان بطبيعة الحال وعلى التوالى فى الموقف الذى ولد فيه لورنس وفى الموقف الذى تزوج فيه، ومن ثم كان حتما أن يغدو موقفا أثيرا لديه فى قصصه».

تزوجت كونستانس تشاترلى، بطلة الرواية، كليفورد تشاترلى فى ١٩١٧ حين جاء فى إجازة إلى أرض الوطن (كان ضابطا فى الحرب العالمية الأولى): «قضيا شهر عسل واحد، وعاد إلى فرنسا. وفى ١٩١٨ أصيب إصابة بالغة، وأعيد إلى الوطن حطاما، كانت فى الثالثة والعشرين من عمرها. بعد عامين استرد صحته نسبيا: لكن الجزء الأسفل من جسمه أصيب بالشلل إلى الأبد. كان فى استطاعته أن يتجول فى مقعد متحرك».

الشلل هنا، كما هو واضح، واقع ورمز فى آن واحد: واقع يحول بين الزوجين والتحقق الجنسى، ورمز لشلل الإرادة فى العصر الحديث، وضمور الإدراك الحسى والعيان الداخلى، وهيمنة الآلية على كل نواحى الحياة، أو كما يقول لورنس فى السطور الأولى من الرواية: «إن عصرنا عصر مأساوى فى جوهره لكننا نرفض بشدة أن نجعل منه مأساة».

وتقوم على رعاية السير كليفورد - رمز الأرستقراطية المضمحلة - مدبرة بيت بارعة تدعى مسز بولتون، تعالج مخدومها معالجة الأم الخبيرة لطفل صغير. وثمة حارس صيد يدعى أوليفر باركين: هذا هو الذى سيصبح عشيق الليدى تشاترلى: «كان رجلا يقظا، ضئيلا إلى حد ما

بالنسبة لحارس صيد، وهادئا جدا، كانت كونستانس تعرف أن زوجته قد رحلت منذ بعض الوقت مع أحد الجيران من عمال المناجم، تاركة إياه في كوخه مع ابنته التي تبلغ من العمر خمسة أعوام. ومنذ ذلك الوقت ظل يعيش وحيدا لا يختلط بأحد، بعد أن عهد بابنته إلى رعاية أمه في القرية».

الرواية قطعة فذة من التحليل الصبور الدقيق لمحنة هذه الزوجة نفسيا وجسديا واجتماعيا، على نحو ما حلل **تولستوى** وضع بطلته أنا كارنينا، **وفلوبير** بطلته إيما بوفارى. هن ثلاث زوانٍ - إن شئت - ولكن الزانية في كل من هذه الأحوال ليست عاهرة رخيصة،عتبة باب يتبرز عليها كل كلب في البلدة، وإنما هي كائن إنساني من لحم ودم له أفكاره ومشاعره وأحلامه كما أن له شهواته وأهواءه وأخطاءه.

ذات أصيل خرجت كونستانس إلى الكوخ في الأرياض المحيطة بالقصر كي تبلغ باركين رسالة من زوجها. فوجئت به يغتسل في الفناء فتراجعت مجفلة، ولكن بدن الرجل العاري أضرم فيها نارا لم تجربها منذ زمن بعيد، منذ استحال النصف الأسفل لزوجها إلى كتلة متخشبة ميتة مثل جذع شجرة عجوز:

«لكنها في ظلمة الغابة المتساقطة تملكتها رعدة لا يمكن السيطرة عليها، كان جذع الرجل الأبيض قد بدا لها جميلا يشق الظلام. الجسد الأبيض المتماسك المقدس بتلك البشرة الحريرية المتماسكة، لا يهم وجه الرجل بشاربه الضارى وعينيه الحانقتين القاسيتين!، لا تهم شخصيته الغبية! كان جسده في حد ذاته مقدسا، يشق الظلمة كأنه كشف. لم يكن لكليفورد حتى في أفضل حالاته ذلك التماسك الحريرى المتموج، ذلك الجمال الذى يفوق الجمال الإنسانى».

من هذه اللحظة يبدأ انجذاب جنسى متبادل بين السيدة رفيعة المكانة وحارس الصيد: إنها تتردد عليه في كوخه، وتقضى معه الليل ثم تعود مسرعة إلى خدرها قبل أن يفطن إلى غيابها أحد. وفي هذه المرحلة من علاقتهما لا يستخدم لورنس ألفاظا فاحشة وإنما يصور الرقة التي تسود لقاءاتهما:

«راح في النوم ونهدها الأيمن في راحة كفه الأيمن، لأنها كانت توليه ظهرها، عرفت أنه في أول الأمر كان لابد ينام مع زوجته هكذا، لأن يده حطت مثل يد طفل، وجمعت نهدها وأمسكت به كأنه في قدح. وكانت إذا حركت يده تعود وهو نائم، بالغريزة، وتجد نهدها وتمسك به لتطوقه بنعومة. وكأنه كان يوازنها كلها برقة في راحته كأنها لم تكن إلا يمامة ترقد في عشها، ترقد كلها في عش راحة يده القوية».

لا عجب أن فكر لورنس، في البداية، في أن يسمى عمله «الحنان» قبل أن يستقر على عنوان «عشيق الليدى تشاترلى».

من مقومات فلسفة لورنس في هذا العمل أن ثمة صراعا أبديا بين ضربين من البشر: ذوو الدم البارد (الشعوب الاسكندنافية والجرمانية والأنجلوسكسونية، مع استثناءات طبعًا) وذوو الدم الحار (شعوب حوض البحر المتوسط وأفريقيا وأمريكا الجنوبية، مع استثناءات طبعا). الطائفة الأولى هي العدو الحقيقي للتحقق الجنسى - مهما غلب على سلوكها من إباحية. والثانية

هى حاملة بذور التجدد والانبعاث، مهما كثرت فى حياتها عوامل الكبت والقمع والتحريم.

والعالم الحديث فى رأى **لورنس** - مهما تعددت أيديولوجياته - بارد الدم، يقتل ينابيع الفطرة والغريزة قتلا. أما عظماء الماضى - مهما انشعبت بهم الدروب - فكانوا فى صف الحياة، فى صف الخصب: «إنهم دائما مشتبكون فى صراع. والدم البارد يريد دائمًا أن يخضع كل الدم الحار. وأصحاب الدم الحار لديهم نوبات كبرى للقضاء على ذوى الدم البارد. لكن ذوى الدم البارد ماكرون، ولا يهدأون أبدا حتى يحولون ذوى الدم الحار إلى خدم. ثم يتمادون. ثم يحل العقاب. ويبدأ كل شىء مرة أخرى».

«وذوو الدم الحار دائما خدم؟».

«يالله، لا! كان **الإسكندر** حار الدم، هكذا كان **المسيح**، هكذا كان **سقراط**، هكذا كان **قيصر**، هكذا كان **تيمور لنك** و**عطيل** و**بطرس الأكبر** و**فردريك الأكبر** وحتى **فولتير**. لكن منذ **نابوليون** لم يعد لنا إلا انتصار ذوى الدم البارد الرهيب فى كل بلد، فاشية وديمقراطية وبلشفية، كلها سواء، عروض مختلفة لبرودة الدم».

إن إدراك **لورنس** للعالم إدراك فيزيقى فى أساسه، كأرنب مرهف الشم ترتعش فتحتا منخاريه، إدراك سابق على الوعى والتجريد والتنظير. ودورة الحياة العضوية عنده جزء من دورة كونية أكبر تشمل دورات الكواكب فى مداراتها، وألق الشمس المتجدد، وجاذبية القمر، ومد البحار وجزرها، والجاذبية الأرضية، ودورات الفصول، وحياة الحيوان والنبات والإنسان. تتحدث المسيحية عن دم المخلص الذى يُسفح تكفيرا عن خطيئة آدم الأصلية، ولكن **لورنس** - عدو المسيحية وإن استخدم مصطلحاتها - يرى فى دم **المسيح** على الصليب تضحية مهدرة، فإنما الذى يعنيه هو البلازما الحية النابضة فى أعماق الأوردة والشرايين، دم الأحياء لا دم الشهداء:

«كانت تعرف، كما تعرف كل امرأة، أن الخصب هو عمود الدم، نافورة الاكتمال الحى فى الحياة. فمن ارتفاع الدم وجيشانه تبرز الحياة إلى الوجود. ومهما كان غير هذا، فهو النهر الوحيد الذى يمكن أن نكون متأكدين منه، الدم. كانت الترتيلة تقول «هناك نبع يمتلئ بالدم». وهذا صحيح بشكل خالد. وكل رجل هو مثل هذا النبع.وهو ليس الدم الميت المسكوب الذى سوف يمحو كل الخطايا، ولكن التدفق الحى للدم الجديد أبدا المتجدد أبدا. فالدم الميت لا يمكنه إلا أن ينتن فى النهاية. والدم الحى هو الجانب الحى الذى يغسل أشكال الفساد القديمة. ورمز تدفق الدم الحى فى الطقوس الدينية هو رمز الإخصاب والإخصاب هو ينبوع الحياة وقد امتلأ بالدم».

هكذا يقول السيد الجسد - إن كان لى أن أستعير بيتا من **أدونيس**.

ورؤية **لورنس** - كرؤية **سونبرن** و**باتر** و**وايلد** و**كامى** وغيرهم، ولكن على نحو أعمق - ضرب من الوثنية جديد. إن كونستانس تغرس زهورا فى شعر عانة حبيبها، كأنما تؤدى طقسا من طقوس الخصب البدائية:

«ذهبت وقطفت زهور المنثور البرى وشبكتها فى شعرات صدره، وبعضها فى الشعرات أسفل».

مـا الذى ينقـذ هذه الرؤية من خطر العـواطفـيـة الرخيصة، أو الإسراف فى العاطفية؟ ثلاثة امور، فى تقديرى.

الأول هو أن لورنس، فى قمة تمجيده الجسد فى أعلى تجلياته، لا يفقد قط حسه العميق بالوجه الآخر للجسدانية: وجه المرض والتآكل والفناء والعدم. فهو شاعر الموت بمثل ما هو شاعر الحياة. إنه يدرك أن هذا المجد الأرضى الباذخ لن يدون إلا أياما أو سنوات قليلة ثم تبتلعه الظلمات. ولكن قصر الوجود الزائل هو، فى ذاته، ما يمنحه قيمة ثمينة ومكانة غالية. إن الحياة لا تساوى شيئًا، ولكن لا شىء يساوى الحياة، كما يقول مفكر آخر من طراز مغاير كليةً، اندريه مالرو (كتب مالرو مقدمة للترجمة الفرنسية لرواية «عشيق الليدى تشاترلى»).

والأمر الثانى هو أن لورنس يظل محتفظا بروحه الناقدة، القادرة على رؤية الأمور من على مبعدة، وإصدار الحكم عليها. إنه لا يغفل عما فى كوميديا الجنس من عناصر الإضحاك البعيدة عن الجلال. وفى موضع ما من كتاباته يتحدث ساخرا عن رعشة الحقوين، إبان هزة الجماع (الأورجازم)، واصفا إياها بأنها أمر مضحك سخيف. وفى رواية «تشاترلى» ليس من النادر أن نجد فقرة كهذى:

«ما هو ذا! وليس من الغريب أنها ضحكت فى قلبها سخرية منه، كانت قوتها أعظم من قوته، عليه أن يأتى فى النهاية، مثل كلب يعدو بشكل يائس وراء كلبة. وكان وجه الرجل العامل فيه شاحبا ومتصلبا. حدقت فى اتجاهه بقلق أمومى يرتسم على وجهها الدافئ، وبسخرية تضحك خفية فى قلبها».

والأمر الثالث هو أن لورنس لا يقدم الخبرة الجنسية فى فراغ، وإنما يؤطرها دائما بالإطار الاجتماعى الذى يسم تجارب رجال ونساء واقعيين. فالبعد الاجتماعى، والفوارق الطبقية، ماثلة دائما فى الرواية، حتى لا ننسى لحظة واحدة أن علاقة كونستانس وباركين مهددة من جراء القانون الوضعى والشرائع السماوية وأعراف المجتمع والفواصل بين الطبقات (كانت هذه الفواصل واضحة المعالم، شديدة الحدة فى المجتمع البريطانى فى العقدين الأولين من هذا القرن). إن باركين، فى أعماقه، يكنّ ضغينة لمخدومه كليفورد وزوجته كونستانس، ضغينة البروليتاريا للأرستقراطية. وكونستانس فى أعماقها تكن احتقارا (لا ينفصل عن الانجذاب) للطبقة العاملة التى يمثلها باركين، وآداب سلوكها (أو افتقارها إلى هذه الآداب)، وطريقتها فى المأكل والمشرب وصنع الحب، واللهجة العامية التى تتحدث بها.

لكن هذه التوترات جميعا لا تعدو أن تزيد العلاقة بين الاثنين عمقا وحدة. فى إبراز هذه المفارقات، هذه التفاعلات المشحونة بالحب والكراهية معا، هذه الفروقات الدقيقة فى درجات الإحساس nuances تكمن براعة لورنس وبصيرته السيكولوجية العميقة. إن كونستانس تحمل من باركين (بعلم زوجها أن لها عشيقا وتواطئه وتجاهله، وبعلم من حولهما فليس الناس عميانا) وتقرر أن ترحل مع حبيبها عن هذا القصر الأرستقراطى لتبنى حياة جديدة مع باركين، ومع هذا القادم الجديد الذى

ينبض فى احشائها (يتذكر المرء هنا حمل الملكة من الشاعر فى مسرحية صلاح عبد الصبور بعد ان يموت الملك»). هكذا تقوم العنقاء من رمادها، وينفض أبو الهول عن نفسه قرونا من النعاس الحجرى (بتعبير و.ب. ييتس)، وتتجدد دماء إنجلترا، وتنبثق نافورة الحس والعاطفة والغريزة، وتشب النار فى جمرات الوعى الفيزيقى بعد طول كمون كادت تستحيل معه إلى رماد.

-٤-

يداعب سير كليفورد زوجته - باللزوج العصرى واسع الأفق! - حين يعلم انها حامل فيقول لها:

«كم انت جميلة! أنت أم عذراء، مريم عذراء مثل وردة بدلا من: مثل سوسنة، اقسم بالله انني آمل ان يكون الطفل جديرا بك. سوف أحضر الوانى وأحاول أن ارسمك. مريم الحديثة! - وأنا يوسف الحديث! سوف اسقط فى عبادة العذراء، عبادة مارى! اية امراة رائعة أنت!».

ولا تلبث كونستانس أن تفكر قائلة:

«كان بكليفورد فسوق غريب. كانت الحياة شيئا يحيله إلى شبح مرعب. وحتى يرضى نفسه، ذاتيته الانانية، كانت قد أصبحت الآن أما غير ملوثة، عذراء حاملا بمولد عذرى آخر. كم كان بشعا! كانت الولادة العذرية فى حد ذاتها بذاءة فى حين شعرت هى بدفء الرجل بداخلها. كان الطفل حياة الرجل بداخلها. كم كان مهينا أن تتهم بولادة عذرية!».

هكذا تكتمل ثورة لورنس على الأخلاقيات المسيحية ومفهومات الطهارة والعفاف والولادة العذرية. إنه - كما قلت فى عنوان مقالى - شاعر التجلى الجسدانى فى عصر وثنى جديد، عصر ما بعد المسيحية. لك أيها القارئ أن تقبل نظرته هذه (كما قبلها ف.ر. ليفيز وآخرون) او ان ترفضها (كما رفضها ت.س. إليوت وآخرون) ولكن ليس لك ان تنكر عليه الجدية الاخلاقية العالية التى يتناول بها أكثر الموضوعات حيوية فى عصرنا، ولا العبقرية الفنية النادرة التى ترصد - مثل مسجل زلازل بالغ الرهافة - أدق حركات النفس والغريزة والعقل، ولا القدرة اللغوية التى طوّع بها الكلمات للتعبير عن أرهف ظلال الفكر والشعور. للورنس مكان مكين فى معبد الجسد، وفى معبد الروح أيضًا - فما كان ليعترف بانفصال بين هذين الأمرين، وإنما كان التكامل - روحيا وعقليا وبدنيا - هو جوهر رؤياه وغاية مسعاه، إن ادبه ثورة على «تفكك الحساسية» الذى ابتلى به الوعى الغربى منذ عصر النهضة، وارتداد إلى الوعى الغريزى - ديانة اللحم والدم - عند هنود المكسيك، وأهالى استراليا الأصليين، وأبناء إيطاليا الحارة الدافئة. هذه - كما رآها - هى بذور الحياة الوحيدة الباقية فى عالم انطوت فيه راية الجسد، وذبلت المشاعر والأحاسيس، وحل فكر الآلة المجرد محل نبض البدن الحى.

لورنس - مثل بليك ودى ساد ورنبو ونتشه وسائر إخوان ذلك الطراز - كاتب متنبئ[٤]، وهمزة وصل بين عالمين: أحدهما يتقوض، والآخر يولد. ومن التوتر بين هذين العالمين، من الأنقاض التى يجول بينها الكائن الإنسانى عاريا قابلا للانجراح، ولدت رواية «عشيق الليدى تشاترلى» ترنيمة رؤيوية Apocalyptic ترثى موت عالم قديم، وتبشر بمولد عالم جديد.

حواشي:

(١) لورنس (ديفيد هربرت) (١٨٨٥ ـ ١٩٣٠): روائي بريطاني، ولد في إيستوود بمقاطعة نوتنجام شير في الحادي عشر من سبتمبر عام ١٨٨٥. تلقى دراسته في مدرسة نوتنجام العليا، وكلية الجامعة بنوتنجام، وضح من كتبه الأولى «الطاووس الأبيض»(١٩١١) «الخاطئ» (١٩١٢) «أبناء وعشاق» (١٩١٣) أن كاتبا على قدر عظيم من القوة والأصالة كان يبزغ من بين جيل الشباب. لاح لبعض الوقت أن مقاضاة الشرطة لروايته «قوس قزح» (١٩١٥) قد وقفت عقبة في سبيل إنتاجه الخصب،ولكنه أصدر «غزليات» وهي مجموعة من القصائد، وانطباعات عن رحلاته: «الشفق في إيطاليا» (١٩١٦) ثم ديوان «انظرا لقد وصلنا» (١٩١٧) ورواية «الفتاة الضائعة» (١٩٢٠). ومنذ ذلك الحين تأثرت نظرته وأسلوبه تأثرا عميقا بدراسته لمذهب التحليل النفسي، وبرحلاته إلى إيطاليا وسردينيا ونيومكسيكو واستراليا. واتضحت هذه النغمة الجديدة في «نساء عاشقات» (١٩٢١) «عصا هارون» (١٩٢٢) «القنغر» (١٩٢٣) «اليعوقة» (١٩٢٣) «انجلترا بلدي انجلترا» (١٩٢٤) «سانت ماور» (١٩٢٥) «الثعبان المجنح» (١٩٢٦). تشمل كتاباته المتفرقة: «البحر وسردينيا» (١٩٢١) «التحليل النفسي واللا شعور» (١٩٢١) «فانتازيا اللاشعور» (١٩٢٢) «دراسات في كلاسيات الأدب الأمريكي» (١٩٢٣) وثلاث مسرحيات هي «ترمل مسز هولرويد» (١٩١٤) «الملس وامضٍ» (١٩٢٠) «داود» (١٩٢٦) ومجموعة من المقالات عنوانها «صباح في المكسيك» (١٩٢٧) وأخرى عنوانها «ازهار الثالوث» (١٩٢٩). كتب أيضًا «حركات في التاريخ الأوروبي» بتوقيع لورنس هـ. دافيد سون عام ١٩٢١، ثم نشره بتوقيعه الحقيقي عام ١٩٢٥. توفي بالتدرن في فنس قرب مدينة نيس بفرنسا في الثاني من مارس عام ١٩٣٠، كان من أقوى الروائيين الانجليز المحدثين، استحوذت عليه، على نحو متزايد، مشاكل الجنس، خاصة في أعماله الأخيرة. وربما كان تحليله القوي للدافع الجنسي هو أبرز ما يميز عمله، ولكنه كان موهوبا موهبة كبرى في تفسير المناظر الطبيعية، وكثير من قطعه الوصفية تنم على بصيرة روحية وقدرة فنية. انظر هـ.ج. سليجمان: د.هـ. لورنس (١٩٢٤)/ مجموعة قصائد د.هـ. لورنس (١٩٢٨)/ ستفن بوتر. د.هـ. لورنس: دراسة

مبدئية (١٩٣٠) (نقلا عن دائرة المعارف البريطانية، مجلد ١٣، جامعة شيكاغو ١٩٤٥، ص ٧٩٦).

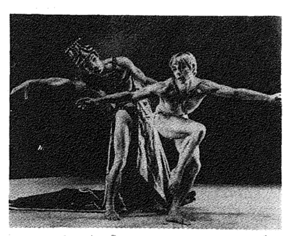
(٢) ثمة ثلاث نسخ من الرواية تتفاوت نصوصها، قليلا أو كثيرًا، وجميعها من نشر دار بنجوين: «النسخة الأولى من عشيق الليدي تشاترلي» (وهذه هي التي ترجمها د. أمين العيوطي، سلسلة روايات الهلال، مارس ١٩٨٩)، «جون توماس وليدي جين» (في العنوان كناية عن القضيب والفرج)، «عشيق الليدي تشاترلي»، وليت أحد الباحثين ـ من طلاب الدراسات العليا عندنا ـ يعكف على مقارنة هذه النسخ الثلاث، وتعقب تطور رؤية لورنس الفكرية والفنية فيها، واستخلاص دلالات التغيرات التي أحدثها.

(٣) يقول أيفور إيفانز في كتابه «موجز تاريخ الأدب الانجليزي» (ترجمة د. شوقي السكري، د. عبد الله عبد الحافظ): «عرف هو عمال المناجم، وزوجاتهم ومنازلهم الصغيرة التي يتكدسون فيها، ومظاهر الفظائع والوضاعة ورائحة المعادن الكريهة. كما خبر أيضًا الريف القريب منه، ونلاحظ أحيانا حنينه لروائحه الطلقة، ولبوادر النمو الذي تفشيه أصوات الطيور ولآثار أقدام الثعالب على الجليد».

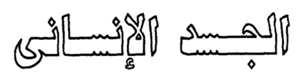
(٤) أود أن أختم مقالي بهذا المقتطف من كتاب إ.م.فورستر «أركان الرواية» (ترجمة كمال عياد جاد). كان فورستر ـ وهو ذاته روائي كبير وناقد حساس ـ من أكبر المعجبين بلورنس، المدافعين عنه في وجه هجمات ت.س. إليوت وأتباعه، معذرة لطول المقتطف، ولكنه أشد تكاملا من أن يقبل الاجتزاء:

«لا عجب أن يكون د.هـ. لورنس قد قام بدراستين متعمقتين لميلفيل، لأن لورنس في رأيي هو الروائي المتنبئ الوحيد الذي يكتب اليوم (في زمن تأليف الكتاب: ١٩٢٧ م.ش.ف). والباقون مغالون في الخيال أو وعاظ. فهو الروائي الوحيد الذي تسيطر الأغنية على كتابته، وهو الذي يملك الصفات الشاعرية الجميلة، ومن العبث أن ننتقده. ولكنه يشجع على النقد لأنه واعظ أيضًا، وهذا الوجه الثانوي فيه يجعله صعبا مضللا، فهو واعظ واسع الذكاء يعرف كيف يلعب بأعصاب سامعيه. ولا يخيب آمالنا شيء أكثر من أن تجلس أمام من تظنه نبيك، إذا صح التعبير، وفجأة يركلك في معدتك، وقد تصيح «لأذهب إلى الشيطان إذا تواضعت بعد ذلك» وبهذا تعرض نفسك لمضايقة أشد. وموضوع العظة مثير للاضطراب أيضا فهو إما مهاجمة وإما نصح لدرجة أنك لا تستطيع أن تتذكر في النهاية ما إذا كان يجب أن يكون لك حد وتتأكد أنك لا فائدة منك. فالمضايقة وحلاوة الشهد التي هي رد الفعل لكل مناكف تشمل فيمابينها الجزء الرئيسي من عمل لورنس، وتعود عظمته إلى الوراء كثيرا لتستند لا إلى المسيحية مثل دستويفسكي، ولا إلى نضال ملفيل، ولكن إلى شيء فني جميل».

هناء عبد الفتاح



تنويعات مسرحية على معزوفة



الفكر الدينى حافل بالمماثلة بين الكون والجسد والمكان . فقد رأينا أن الإنسان الدينى يحيا فى كون منفتح وأنه إنسان منفتح على العالم.. وأنه على اتصال بالآلهة، ويشارك فى قداسة العالم .. «لقد رأينا ذلك فى تحليلنا لبنية المكان المقدس: فالإنسان يرغب فى أن يقيم «مركزاً يمنحه إمكانية الاتصال مع الآلهة»(١). فمسكن الإنسان عالم مصغر، وجسده كذلك، وبالتالى فإن الجسد كالكون هو - فى نهاية المطاف - «وضع» أو جملة من الشروط أو الوضعيات فالعمود الفقرى فى جسم الإنسان يشبه العمود الكونى، والأنفس تتوحد مع الرياح.

ومهمتنا فى التمثيل هى التوسيع الدائم لرقعة حركة الجسد، ويعنى هذا الحصول على طبيعة الجسد الأولى(٢). والتمثيل الصامت هو أصدق تعبير عن الجسد، إنه يمثل نوعية من الشعر يُعبِّر عنها فى تشكيل بصرى.

ويرى توما شيفسكى - وهو واحد من رجال المسرح المعاصرين المتعاملين مع الجسد «أنه عندما تستسلم الكلمات تبدو الحركة ويبرز دورها. فالحركة تبتعد عن مطاطيَّة الكلمة، ترينا ذلك الذى تتردد الكلمات فى التعبير عنه»(٣)

لقد أكدت الأعمال المسرحية فى الحقبة الأخيرة من القرن العشرين بشكل لا يدعو للشك، عمق أزمة الكلمة فى المسرح المصرى والعربى والعالمى. وتعود بدايات هذه الأزمة - عالميا - إلى نهايات القرن التاسع عشر، وهى نتاج طبيعى لمراحل التطور فى بدايات حضارتنا المعاصرة. فنلاحظ أن هذه الأزمة قد اتضحت معالمها

بعد الحرب العالمية الأولى، وبعد مولد الحضارة التكنولوجية الهائلة فى مختلف الميادين والمجالات مما ساعد على تفاقم أزمة الكلمة.

والسؤال المطروح: ما الذى يمكن فعله عندما تصبح الكلمة غير قادرة على "تعبير عن أدق المشاعر الإنسانية، عن الأحاسيس الدفينة للشخصيات التى تؤدى أدوارها فوق الخشبة. «إن الكلمات تولج الزيف، وتتقنع بالكذب، هنا - وبالتحديد فى هذا الموقع، حيث تستسلم الكلمة، تظهر الحركة، فالحركة تتجاوز بشاعة الكلمة، وترينا ما تعجز عن إبدائه!»

إن توماشيفسكى يبحث فى فنون الصيغ المسرحية الجديدة، يحللها ويُشرِّحها بمبضع الجراح، ليستفيد منها فى مسرحه. وصياغاتها المسرحية اقرب إلى المسارح التى تتعامل مع الجسد البشرى وفنون التمثيل الإيحائى والصامت، فيظهر لنا فى مسرحه عالم جديد، زاخر بمدن تقص علينا الرؤى والأفكار دون حاجة إلى حرفية الكلمات. «إن كل شعور حقيقى لا يمكن تفسيره فى واقع الأمر، فإن تفسره أو توضحه معناه انك تخونه. يمكن ترجمته أو تأويله عندما تحافظ على سره ولا تجهر به علانية، فالتعبير الحقيقى يخفى ذلك الذى فى العلن. إنه يقف على النقيض من روح الطبيعة الفارغة وواقعها، مقدما بواسطة الترتيب المعاكس لها، قدرًا كافيًا من التفكير.

إنه لخطأ فادح اعتبار التعبير الحركى الجسدى بديلاً عن الكلمة، واتفق فى هذا مع الممثل والمخرج الكبير **جان لوى بارو** فى أن التعبير الجسدى يكتسب أهميته من مدى خدمته للنص الدرامى المكتوب[٥] ورغم أن التهافت على التعبير الجسدى المسرحى يعود سببه إلى الحاجة إلى اكتشاف المجهول، حيث امست الكلمة عملة مستهلكة ادتْ الغرض من وجودها حتى صارت مثقلة بالمدلولات، إلاً أنه حتى فى مجال الكلمة مازال هناك الكثير مما هو مجهول، فالأمر يتوقف «على الكيفية التى تستخدم بها اللغه بحيث يمكنها إما أنْ تكرس ما هو معروف وتقليدى، وإما أن تنفتح على مالم يتم اكتشافه بعد. وفى رأيى - أن اللغة باستطاعتها التعبير عن الصمت مثلاً، كما ان الإنسان استطاع عن طريقها أن يحقق طريقة مُثْلى للاتصال الإنسانى وللتواصل ومن ثم للتطور - إذا كانت هناك وسيلة قادرة على ترجمة مشاعرالإنسان ومنجزاته فهى اللغة التى ابدعها هو نفسه. ورغم ذلك فلا يمكننا أن ننكر أن اللغات الآن تبتذل نفسها للتعبير عن الأكاذيب التى يخلقها عالمنا كل يوم، فعلينا «أن نعطى لكلمة القبيلة معنى أكثر نقاء»[٦] وحتى نحصل على هذا النقاء يمكننا اللجوء إلى فنون الرقص والبانتومايم والموسيقى، «أما إذا أردنا عرض مسرحيات فلا مفر من التعامل مع الكلمة والحوار دون أن نخلط فن العرض بفن المسرح.»[٧].

لكنْ العرض المسرحى عند **كريج وارتو جروتوفسكى وباربابريشت وشيشنر وبروك** يعتمد على مفردات لغةٍ تستقى استلهاماتها من فنونه البصرية والتشكيلية وتعتمد على جسد الممثل، وتستند فى تأويلها ليس على الكلمة فقط، بل تقوم على استنفار كل مفردات هذه اللغة والكشف عن أسرارها. وفى هذا لم يكونوا بمعزل عن العلوم الإنسانية (الانثروبولوجيا والسوسيولوجيا والسيميولوجيا والتاريخ وعلم النفس) وإنما



استمدوا منها الأسس التى صاغوا عليها نظرياتهم حول المسرح. وحاولوا بفضل الاستفادة من إنجازات هذه العلوم الإنسانية أن يضعوا الجسد الإنسانى/ جسد الممثل/ تحت مجهر الاكتشاف، للولوج داخل النفس البشرية والبحث فيها عن منابعها وأصولها، والعودة بهذا المنهج إلى المرجعية الأولى والمصادر الجوهرية للإبداع المسرحى.

لقد تعاملت السيميولوچيا مع جسد الممثل وحركته كعلامة بصرية تندرج فى إطار منظومة العلامات السمعية والبصرية التى تشكل لغة العرض. كما اعتبرت جسد الممثل إحدى قنوات التوصيل التى تحمل رسالة العرض للمتلقى، والوسيط الذى يربط بين العالم الخارجى وبين مرجع المسرح فى الواقع. واعتبرت حركة جسد الممثل ووضعيته وعلاقته ببقية أجساد الممثلين وبالفضاء تجسيدا لعلاقات القوى التى تتحكم بالبنية العميقة للنص والعلاقة الحميمة مع المتفرج. فالتطرق إلى مفهوم الجسد فى المسرح لا يعنى اقتصار بحث هذا المفهوم على مستوى جسد الممثل، وهو الجسم الرئيسى الذى يقوم عليه العرض المسرحى، أى من خلال وضع الجسد فى العرض، وعلاقته بمصادر التعبير الأخرى، وإنما أيضا طرح وضع جسد المشارك بالظاهرة المسرحية من متفرج وجمهور على اعتبار أنه يشكل كتلة بشرية هى جسم اجتماعى يعطى لهذه الظاهرة معناها الإنسانى والاحتفالى. وهذا يفترض البحث فى ماهية الظاهرة المسرحية على المستوى الاجتماعى الفنى. والمقصود بذلك العلاقة التى تخلقها العملية المسرحية من جهة[٨]، والمتلقى من جهة أخرى.

إن تحديد العلاقة التى تنشأ كل مرة بين هذين الجسدين أمر ضرورى لفهم وتفسير أبعاد الفعل المسرحى وتمييزه عن أية ظاهرة فنية أو أدبية أخرى. فالفرق واضح بين وضع جسد متفرج المسرح، ووضع جسد المشارك فى احتفال أو كرنفال، وبين قارئ كتاب أو مشاهد فيلم سينمائى أو متابع التلفزيون القابع فى كرسيه. فالجسد فى كل حالة من هذه الحالات يتصرف ضمن قوانين اللعبة، وهناك دائما تمايز ما يخلق بين الممثل والمتفرج حسب وسيلة التعبير المستخدمة، فكل نمط مسرحى أو احتفالى يفترض نمط علاقة محددة[٩]

أما السوسيولوجيا فقد اعتبرت أن تقنية جسد الممثل وحركته ووضعيته محكومة بالظروف المحيطة به سواء الثقافية أو الاجتماعية، كما تعاملت مع جسد الممثل فى المسرح بالمقارنة مع جسد الممثل فى باقى الفنون البصرية كالسينما والتلفزيون، فاعتبرته حضورا حيا يشكل بحد ذاته دعوة للمتفرج ليخرج من عزلته كفرد ويدفعه للاجتماع بالآخرين[١٠]

وتعاملت الأنثروبولوجيا مع موضوع الجسد بشكل له خصوصيته . فقد اعتبر هذا العلم جسدَ الممثل وسلوكياته فى العرض المسرحى حالة بيولوجية وذهنية وثقافية خاصة تختلف عن جسد الإنسان وسلوكياته فى الحياة العادية، لأن الممثل بدءا من مرحلة التدريب وتحضير الدور وصولاً إلى مرحلة الأداء يستثمر بشكل أو بآخر الطاقة الكامنة فى جسده للوصول إلى سيطرة كاملة على مراكز القوى والتوازن. كما اعتبرت الأنثروبولوجيا جسد الممثل مصدرا للاحتفالية لأنه النواة التى يتم من خلالها استعادة وإحياء العناصر الطقسية و«اللعبية» الكامنة فى جوهر المسرح، ووسيطا ينقل عدوى التأثر والتأثير إلى المتلقين، ويحيل العرض المسرحى تجربة صوفية ونوعًا من المشاركة.

أما علم النفس فيتعامل مع فن التمثيل المسرحى خاصة و التمثيل عامة كحالة من الاستحضار؛ تسمح للرغبات الدفينة المكبوتة فى اللاوعى أن تظهر على السطح مما يؤدى إلى التنفيس والتطهير. وبالتالى فإن الجسد الذى يشكل وعاء للرغبات المكبوتة يتحرر من الممنوعات التى تثقل عليه حين يدخل فى إطار شخصية الآخر. وقد استثمر علم النفس حالة الأداء التمثيلى فى العلاج النفسى ضمن ما أطلق عليه اسم «السيكودراما»[١١].

«وفى تطور أحدث للعلوم الإنسانية ظهرت دراسات ومناهج بحث تقع على مفترق الطرق بين هذه العلوم فتجمع بين الأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا وعلم الجمال وعلم الظواهر وتبحث فى ميكانيكية الإدراك ضمن التجربة الجمالية»[١٢]

إن علم الحركة يرصد التواصل الذى يتم بحركة الجسد وتعابير الوجه، والتأثير المتبادل بين الحركة والكلام، وبين الحركة والفضاء، انطلاقًا من أن التعبير الجسدى ينبع من منظومة مرمزة يتعلمها الإنسان تدريجيا، وتتغير بتغير الثقافات والحضارات.

من منظور تاريخى تعامل علم حركة الجسد على ضوء الجماليات السائدة وقواعد الأنواع والأشكال المسرحية؛ فقد بينت بعض الدراسات أن التراجيديا تحذف حركة الجذع، وتترك الحرية للأطراف فى حين أن الدراما السيكولوجية لا تستخدم سوى الوجه واليدين. أما





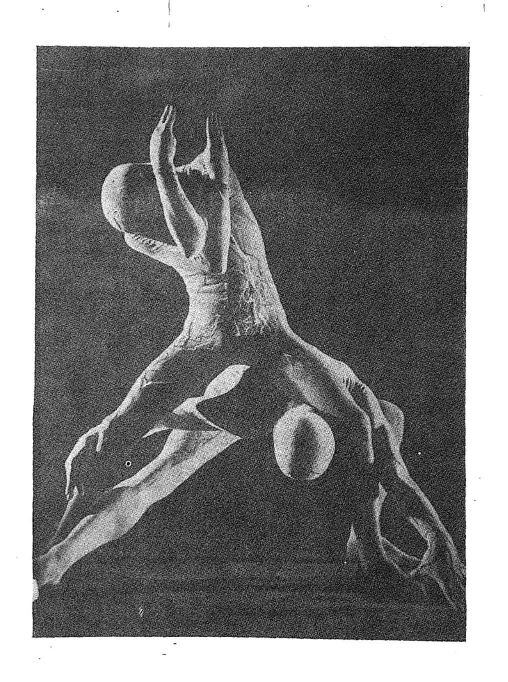
الأشكال الشعبية فتبرز حركة الجسد بأكمله، وعلى نقيض ذلك يلغى فن الإيحاء تعابير الوجه ويحيِّدها ويبرز وضعيات الجذع بشكل كبير.

ومن الجوانب التى تناولها علم الحركة كذلك، تقصى الأبعاد الڤيريولوچية والميكانيكية للجسد. فقد بينت الدراسات الڤيزيائية أن الجسد يمتلك ما يسمى بالقدرة على التحرك، وهى وظيفة ديناميكية تبعث الحياة فى جسد الممثل، وتقترب كثيراً من مفهوم «الاحتفاز» Mo-tion الذى أعد أساساً لأداء الممثل الطقسى. وفى تطوير لهذه الفكرة تبلورت بعض الدراسات حول محاولة تقصى القوى فى الجسد الإنسانى وإمكانية إعطاء أكبر قدر من المردود الفسيولوجى الحركى بأقل كمية من الجهد. وهذا ما تجلى بشكل واضح فى دراسات **ودولف فوج** لابان **وفرانسوا ديلسارت وميل چاك والكروز** حول الحركة[١٣].

اعتبر **بريشت** العلاقة الوثيقة بين وضعية الجسد والسلوك الإنسانى من أهم العناصر التى يجب أن تثير اهتمام المخرج والمتفرج معًا لأنها ترجمة بصرية لعلاقات القوى والتناقض بين الشخصيات وللعوامل الاقتصادية والاجتماعية التى تكمن وراء العلاقات الإنسانية ومساراتها.

ويعد علم التجاوز Proxénique من الدراسات الهامة الرابطة جسد الممثل بحركته فى الفضاء. أسس هذا العلم عالم الانثروبولوچيا الأمريكى **إدوارد هال** ووصل فيه إلى تحقيق خلاصة بين علم الظواهر وعلم الاجتماع والانثروبولوچيا وعلم الأعراق.

وعلم التجاوز كما يعرفه **إدوارد هال** فى كتابيه «اللغة الصامتة» و «البعد المخفى»[١٤] هو طرح لنظرية حول الثقافة تقوم على مفهوم التواصل وعلى فكرة أن الناس يتحاورون بلغة تتجاوز الكلام هى لغة التصرف لأن التصرفات الإنسانية تشكل منظومة لغوية هى إظهار خارجى للأحاسيس الداخلية. ودراسة **هال** تتجاوز العلاقة بين الكلمة والحركة إلى العلاقة بين اللغة وبقية النظم الثقافية كالمكان والزمان، فالمكان لا يحقق التواصل فقط وإنما يعتبر الناظم لكل مظاهر الحياة الفردية



والاجتماعية. ولذلك فقد بحث هال فى كتبه الطريقة التى ينظم فيها الإنسان الفضاء الذى يتحرك فيه والمسافات الفاصلة بين الناس فى لقاءاتهم اليومية.

وضمن المنظور الجديد الذى يطرحه علم التجاوز يمكن أن ينصب العمل الإخراجى على وضعيات الممثلين وحركتهم فى الفضاء المسرحى ونظراتهم أيضًا، وعلى العلاقة المكانية التى تنشأ فى كل لحظة من لحظات العرض بين جسد الممثل (الشخصية التى يؤديها) جسد الممثل الآخر (الشخصية الأخرى)، بحيث تكون هذه العلاقات المكانية ترجمة لوضع الشخصية فى الفضاء الدرامى ويمكن كذلك لهذه العلاقات الحركية فى المكان أن تكون تصويرا للبعد الأيديولوجى للمسرحية.

والواقع أن علم التجاوز بطرحه للعلاقة بين حركة الجسد ونوعية الفضاء يسمح هو أيضا بقراءة جديدة لتطور الأداء عبر التاريخ على ضوء الأعراف الجمالية وشكل المكان. فالممثل فى التراجيديا اليونانية كان يؤدى فى مسرح مكشوف وواسع ولذلك كان القناع ضرورة عملية لتضخيم صوته، وكانت الحشوات على الصدور والأكتاف والقباقيب المرتفعة فى القدمين وسيلة لتكبير أبعاد جسده بحيث يتناسب مع بعد المتفرجين عن مكان الأداء. وقد أدت هذه الخصوصية والحلول العملية التى تجمعت عنها إلى نوع من الأداء الحركى البطىء المتسم به هذا الأداء والمطبوع به. وفى التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية تكون العلاقات المكانية بين أجساد الممثلين محكومة بأعراف مسرحية صارمة كالتوجه بالجسد لجمهور ورسم علاقة مجابهة كاملة معه عند الخروج من الخشبة، وبأعراف اجتماعية كترك مسافة بين الأجساد والابتعاد عن أى تلامس عن قرب أما ممثل المسرح الشعبى الذى يقدم فقراته فى الهواء الطلق فيضطر بحكم اتساع المكان لأن يبالغ فى حركة جسده ليجذب المارة ويدفعهم للتوقف لمشاهدة ما يقدم، وهو محروم من أية نقطة للارتكاز ولذلك يؤدى دوره دون أن يعرف من أية زوايا تنصب عليه النظرات، وما الذى يبدو من حركته وما الذى يخفى، وهذا ما يفرض عليه شكل أداء خاص إلى ما هنالك من أمثلة عن الأعراف الحركية المختلفة باختلاف الجماليات والشروط المكانية.

الرقص والمسرح

تقول الدكتورة حنان قصاب فى محاضرتها عن تأثير فن الرقص على جسد الممثل[١٥] «لقد عرف الرقص والمسرح منذ بدايات القرن العشرين تطورا هاما تبلور فى إطار الحداثة، وأخذ آفاقه ضمن حركة التجريب التى طالت الفكر والفنون والآداب وأشكال التعبير أيضا، ولئن كان هذا التطور قد أدى إلى تفجير كل من الرقص والمسرح من الداخل وإلى إحداث ثورة فى شكل ومضمون كل منهما على حدة فإن إحدى تجلياته تمحورت حول جسد المؤدى تحديدا، فأدت إلى خلق شكل جديد من الأداء الحركى فى الرقص، كما لعبت دورا هاما فى توظيف جسد الممثل فى المسرح، ومتابعة حركة التطور الفنى منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا تظهر أن العلاقة بين الرقص والمسرح قد أخذت توجهين أساسيين:

الأول: التبلور فى بدايات القرن العشرين ضمن إطار الدعوة لتحقيق الفن الشامل، بمعنى أن الرقص أخذ

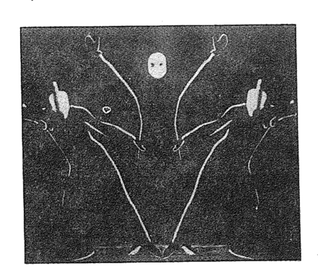
موقعه ضمن مكونات أخرى تضافرت معا للوصول إلى فن يشمل كافة وسائل التعبير الفنية، وذلك التوجه لم يمس جوهر الأداء الحركى من الداخل لا فى الرقص ولا فى المسرح.

الثانى: تيار قام أساسا على رفض القوالب الجامدة للحركة ورفض الأعراف والقوانين، واستثمار كل قدرات الجسد الكامنة فى اتجاه حرية أكثر فى التعبير، وهذا التوجه الثانى كان له التأثير الأكبر على جسد المؤدى راقصاً أو ممثلا، ولم يقف الأمر عند هذا الحد لأن التعامل الجديد مع الجسد، ومع الحركة فى التعبير الفنى طال مفهوم الجسد فى الحياة أيضا، فأدى إلى خلق نوع جديد من التجارب تتوضع على الحدود بين الرقص والمسرح وتتجاوزهما أحيانا لتصل إلى حد التجربة الصوفية والطقسية - إلا وهى العروض الأدائية والحدث وفن الجسد».

وتؤكد الباحثة العربية على أنه قد واكب تطور الرقص تطور المسرح والفنون كافة وخضع معها لنفس العوامل المؤثرة، حين لامس أداء الممثل أو الراقص وحركته الجسدية لم يكن ذلك فى البداية باتجاه تغييره جذريا من الداخل، وإنما - على حد قولها - باتجاه ربطه بتبعية عناصر العرض للتوصل إلى العرض الشامل الذى تتداخل فيه وسائل التعبير وتتحقق فيه دعوة **ريتشارد فاجنر** الشهيرة إلى اجتماع الفنون.

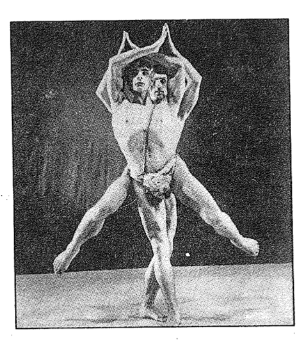
لم يكن لنظريات الرقص فى بداياتها تأثيرها المباشر على توظيف الجسد والتعامل معه بشكل جديد، لأن الرقص كان يعنى الباليه، وفن الباليه كان يقوم على وجود أعراف حركية مقننه وخطوات ووضعيات ثابتة لم تتغير منذ القرن السابع عشر، ورغم دعوات الفرنسى «**نوفير**» فى القرن الثامن عشر إلى التخلص من هذه الأعراف الحركية للباليه حتى يصبح الرقص نسخة أمينة من الطبيعة ، ورغم تجربة الراقصة الأمريكية إيزادورا دنكان التى تجرأت على تحقيق ذلك فعليا فى بدايات القرن العشرين، إلا أن الرقص الأوروبى ظل محافظا فى تلك الفترة على هذه الأعراف ولم يتخلص منها تماما واكتفى بتطويرها وتطعيمهابوسائل التعبير الاخرى. ولعل من أهم مطورى هذا الرقص هو ميشيل فوكين - مصمم الرقص فى فرقة الباليه الروس التى تأسست عام ١٩٠٠. لقد بدأ ميسيل مسيرته الفنية متجولا فى مدارس الرقص الكلاسيكية الروسية وهو لم يلغ أعراف الباليه وحركاتها الرامزة تماما، وإنما طورها حيث لا تقتصر الحركة على الذراعين والساقين وإنما تشمل الجسد كله.

ويعتبر السينوغراف والرسام الألمانى **أوسكار شليمير** الذى عمل ضمن مدرسة الباوهاوس الألمانية من أوائل الذين مهدوا الطريق لهذا التوجه ضمن عمله فى إخراج الباليه والأوبرا، فقد أسس **شليمير** ما أسماه. الرقص المسرحى» الذى يقوم على أولوية العلاقات بين الجسد الإنسانى والفضاء التكعيبى والتجريدى للخشبة، وعلى استثمار كل إمكانيات الحركة فى الفضاء، لم يكن هدف **شليمير** تقديم عرض متكامل بقدر مارمى إلى تأسيس ربرتوار من الحركات والاشكال يتلاءم مع العصر الصناعى، ولذلك يقترب مفهومه كثيرا من مفهوم البيوميكانيك الذى طرحه ما **يوهولد**، ومن مفهوم الممثل الدمية الخارقه الذى **بلوره كريج**.



لم يكن المؤدى عند شليمير مجرد ممثل ولا راقص، وإنما كان شكلا تجريبيا وجسدا متحرك فى الفضاء تساهم الأزياء الموحدة فى محو فرديته ككائن إنسانى، وهو عرضة للتجول الدائم فى كل مرحلة من مراحل الحركة.

ولئن كانت الحركة الجسدية هى أساس الأداء وجوهر التعبير فى الرقص وفى العرض المسرحى، فإن ذلك لم يمنع من وجود قيود أعاقت حركة الجسد العفوية ولجمت حركته خلال قرون طويلة حتى حررته فى بدايات القرن العشرين وحتى اليوم. لقد كان الخط الناظم لفنون التعبير الجسدى فى البداية هو الرغبة فى التخلص من اللغة الحركية اليومية للتوصل إلى نوع من التواصل أعمق وأشمل وإلى تعبير جديد أكثر عفوية وأكثر بدائية ترتبط فيه الحركة بمسار عضوى وشخصى حسب تعبير جروتوفسكى، لكن هذه الرغبة سرعان ما تصطدم



بعدم قدرة المتفرج قراءة هذه الكتابة الجسدية وفك تنويعات معزوفتها؛ لأنها لا تنتمى إلى روامز محددة. لذلك تبلورت مؤخرا القناعه - كما ترى الباحثه العربيه حنان قصب - بضرورة تجاوز الهستيريا الجسديه إلى ما يمكن أن يشكل لغة حركية متكاملة تحافظ على أهميتها كنظام تعبيرى»(١٦)

فجوهر المسرح الجديد هو أنه مسرح يبحث عن الحقيقة،والبحث يتطلب وسيطا، إلا وهو الممثل، والطريق إلى الوصول حسبما يقول جروتوفسكى يتمركز فى التأكيد على العلمية الروحية للممثل، الذى ينبغى أن يصل بواسطة جسده إلى أعمق أعماق ذاته»(١٧) ويحدث هذا فقط عندما يصبح الممثل عاريا... عاريا حتى من أدق دقائق المناطق حساسية».

الـهوامش:

(١) مفهوم الجسد فى المسرح الشرقى والغربى - د. مارى الياس - مقالة فى مجلة المسرح عدد ٨٣.

(٢) هناء عبد الفتاح: ملامح المسرح البولندى التجريبى المعاصر - اصدارات المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٩٤. صفحات (١٨٨ - ١٩٠).

(٣) ترجمة لحوار المصلح المسرحى البولندى توماشيفسكى مجلة ديالوج - Dialog - البولندية رقم ١٠ عام ١٩٦٩.

(٤) نفس المرجع السابق.

(٥) حوار مع رينيه دو أبالويا: نورا أمين مجلة المسرح أكتوبر ١٩٩٥.

(٦) المرجع السابق.

(٧) المرجع السابق.

(٨) د. مارى إلياس ودراستها «مفهوم الجسد فى المسرح الشرقى والغربى». مخطوط.

(٩) نفس المرجع السابق.

(١٠) د. حنان قصب حسن: «جسد الممثل على ضوء العلوم الانسانية» مجلة المسرح عدد ٨٣.

(١١) المرجع السابق.

(١٢) المرجع السابق.

(١٣) د. حنان قصب: دراستها: «تأثير نظريات الرقص فى توظيف جسد الممثل».

(١٤) المصدر السابق صفحة ٨٦.

(١٥) من محاضرة بعنوان تأثير فن الرقص ونظرياته على أداء الممثل فى المسرح المعاصر. وقد قدمت لها د. نهاد صليحة. وهى دراسة قدمتها الباحثة حنان قصب داخل دراسات المهرجان الدولى السابع للمسرح التجريبى عام ١٩٩٥.

(١٦) نفس المرجع السابق.

(١٧) هناء عبد الفتاح: ملامح المسرح البولندى المعاصر - من اصدارات المجلس الأعلى للثقافة صفحة ٧٢.





عبد الله خيرت

الحياة الجنسية عند العرب

تأليف: صلاح الدين المنجد

الدكتور صلاح الدين المنجد

الحياة الجنسية عند العرب

الطبعة الأولى

بيروت

أتيح لى فى زمان الصبًا الذى ولىَّ كآية خيال، أن أقرأ بشغف كتاب «رجوع الشيخ إلى صباه» وقد تم هذا دون جهد كبير منى؛ فقد كان الكتاب موجوداً فى مكتبة الدار المصرية للتأليف والنشر، وكان مبذولا لقارئه - عينى عينك - فى تلك المكتبة الحكومية، وقد لفت نظرى بصفحاته المهترئة وضآلة حجمه ونظافته كذلك؛ فلم يكن التراب يغطيه مثل كثير من أمهات الكتب، مما يعنى أن الأيدى لم تكن تكف عن تبادله، وكانت استعارة أى كتاب مُيسَّرة فى تلك الأيام، فحملته كما يحمل البخيل كنزه وبدأت أقرأه وأعيد قراءته، وحين عدت به بعد وقت طويل - لم يكن سوء الظن قد استشرى - وجدته قد ازداد اهتراء وتمزقا، ففكرت أن أطلب من أمين المكتبة أن يرسله إلى ورشة التجليد حتى ينتفع به عدد كبير من القراء، ولكنى تراجعت خجلا فى اللحظة الأخيرة.

كانت شهرة هذا الكتاب تسبقه فى كل مكان ويتباهى المثقفون بأنهم عرفوه، ولم يكن ينافسه فى هذه الشهرة إلا «مذكرات ...» التى لم أصدق منها حرفاً لأنها مكتوبة بخط اليد الذى يسهل فيه التزييف بالحذف أو الإضافة، وحين سئل يوسف إدريس بعد أن حصل على جائزة «حوار» الشهيرة - وقد رفضها فيما بعد - عن مصادر ثقافته التى أثرت فى أدبه قال مُدِلاً: رجوع الشيخ.

ولكن القيمة الحقيقية لهذا الكتاب ومكانته وسط أقرانه من الكتب المشابهة وسبب شهرته الذائعة، لم تظهر لى إلا حين قرأت كتاب الدكتور صلاح الدين المنجد هذا «الحياة الجنسية عند العرب» فقد ورد ذكر الكتاب فى الفصل الذى كتبه بعنوان: المؤلفات الجنسية، وإذا به قطرة فى بحر هذا النوع من الكتب التى ألفها العرب، وبعد أن يذكر اسم الكتاب يقول: «الذى نال شهرة كثيرة على هزالة» ثم يعلل سبب هذه الشهرة بأن الكتاب مطبوع ومتداول وجديد؛ لأن مؤلفه أحمد بن سليمان كتبه بإشارة من السلطان سليم خان عام ٩٤٠هـ، فى حين ماتزال أمهات الكتب الجنسية القديمة ذات الوزن مخطوطة مبعثرة فى مكتبات العالم تنتظر من ينهض بتحقيقها ونشرها؛ لأنها كتب - والعهدة على المؤلف - حفلت بكثير من النصائح والوصفات الطبية التى لاتزال صالحة إلى الآن، وامتلأت بأحداث ووقائع وقصص ذلك الجانب المرح من تاريخ الحياة العربية، ومن حق القارئ العربى الآن أن يتعرف عليها.

إن كتاب الدكتور المنجد يبرز بوضوح حقيقة قد تدهش القارئ وهى أن الجرأة والبساطة والتلقائية التى كانت طابع الكتابة فى ذلك الموضوع الذى نسميه الآن «حساساً» قد انقلبت إلى ضعف وتورية ورغبة فى التخفى، وأن الحرية التى كانت تسمح للكاتب ان ينطلق على سجيته مفترضا حسن النية فى قرائه ومدركا أن القيم الدينية تحول بينهم وبين البحث عن الإثارة واعتبارها هدفاً، هذه الحرية تحولت إلى جبن ظاهر أحاط الكاتب بكثير من الرقباء الذين يحولون بينه وبين الكتابة.

ويطلق المؤلف - بعد أن يستعرض باختصار تاريخ الحياة الجنسية عند العرب - على العصر العباسى عصر الجنس، ويعدد الأسباب التى ميزت هذا العصر بتلك السمة، ومنها الحضارة التى نعمت بها بغداد والغنى العريض بالإضافة إلى تأثير الفرس المستعربين، ولكن أهم سبب كان الحرية المطلقة التى نعم بها الناس فى تلك الفترة .. وهكذا نشأت صناعات جديدة كصناعة القيانة وأصحابها هم المسؤولون عن القيان والجوارى.

«.. فكان هؤلاء القيانون يأتون بالنساء من أقطار شتىً وبلاد مختلفة، فيتعهدونهن بالعناية والتثقيف والتجميل، يعلِّمون بعضهن الغناء أو يحفظوهن الأدب والشعر، وكنَّ - كما يقول الدكتور طه حسين - مبتذلات سلاحهن الإغراء والفتنة والخلاعة..»

وسنجد سير هؤلاء القيان مفصلة فى كتاب الأغانى.. ولم يقتصر دورهن على الغواية والجنس، فقد تدخلت كثيرات منهن فى شئون الحكم وسيطرن على الخلفاء والأفراد.. كما قال ذلك الكتاب الموسوعى، كما أن طرفا من أخبارهن موجود فى كتاب ألف ليلة وليلة، وهو كتاب مهذب إذا قيس ما فيه بما فى كتاب الأغانى .. ويمكن للقارئ أن يتساءل: أما كان هذا الكتاب جديرا بالضجة التى قامت حول ألف ليلة .

وكان من الطبيعى فى هذا الجو أن تتغير النظرة إلى الحب أو الجنس؛ فلم يعد الشاعر يمر على الديار يقبل ذا الجدار وذا الجدار،

ولم يعد يقنع من حبيبته «بالذى .. لو أبصره الواشى لقرت بلابله» ولم يعد يتملكه الجنون إذا سمع اسمها دون أن يراها .. وقد ذهل أهل البادية أصحاب الحب العذرى من هذا التحول .. ويسأل واحد منهم:

« ـ ما بال الحب اليوم غير ما كان بالأمس؟

فيجيب صاحبه:

ـ كان الحب فى القلب فانتقل إلى المعدة .. كان الرجل يحب المرأة .. يطيف بدارها حولاً، ويفرح إن رأى من رآها، وإن ظفر منها بمجلس تشاكيا وتناشدا الأشعار .. وهو اليوم يشير إليها وتشير إليه، ويعدها وتعده، فإن اجتمعا لم يشكوا حبا ولم ينشدا شعر .. ولكن ...».

وقبل ذلك فى العصر الأموى كانت بوادر هذه الجرأة قد ظهرت كما تبين هذه القصة التى حكاها المؤلف:

فقد جاء موسى بن مصعب امرأة مدنية، فإذا هى بارعة الجمال ورأى فى دارها شاباً دميماً يأمر وينهى ويذهب ويجئ، فسألها موسى عنه فقالت: هو زوجى وأنا فدىً له، فقال: ويحك .. ما أعظم هذه المصيبة .. أهذا الجمال وهذه الهيئة لهذا القبح؟ فردت عليه بكلام أسكته، وإن كنا لا نستطيع إثباته ..

الغريب فى هذا الكتاب الشائق الذى يحتوى على كثير من الأخبار المرحة، والذى يثبت فيه مؤلفه أسماء الكتب التى خصصت لهذا الموضوع بتفصيل كثير، ويحكى قصصا تحمر لها الوجوه .. الغريب أن المؤلف يبدو متنصلا من كل ما كتب، أو ربما يكون الناشر الذى لم يشأ أن يذكر اسمه وترك الصفحات غير مرتبة.

ولابد فى النهاية أن نقفز فوق القرون لنتذكر ثلاثة من أصدقائنا الشعراء رحمهم الله جميعاً وهم سعد درويش، ومحمد الجيار، وأمل دنقل، لقد جعلوا من هذا الموضوع القديم ملحا يوميا يصلحون به حياتهم وحياة أصدقائهم، وقد غلب أمل دنقل ـ كم هو متوقع ـ صديقيه وهجاهما بقصيدة عمودية رصينة، والغريب أن كل واحد من هذين الصديقين كان يحتفظ بنسخة من القصيدة التى هجاه بها أمل ويجتمع حوله بعض الأصدقاء ليقرأها لهم ، فتنطلق الضحكات المرحة فى زمن عز فيه الضحك؛ لأننا كنا نجلس هذه الجلسة بعد ٦٧ الرهيبة .. وكانت فكرة أمل أن يقضى على الشعراء الذين يهجونه بقصيدة واحدة كما فعل جرير مع الفرزدق والراعى والبعيث والأخطل وغيرهما .. وتحقق له ما أراد .. ولكن أين هى هذه القصيدة الآن؟

وإذا وجدت فهل يجرؤ أحد على قراءتها؟ على كل حال .. هذا هو البيت الأول منها، ويكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق كما يقول العرب:

إيه يا قلب .. هل تطيق وتهوى
أن تذم اليوم الذى كنت تهوى

شمس الدين موسى

المعرفة والجسد

قليلة هى الكتب التى تصدر، وتهتم بإشاعة الثقافة العلمية، وهذه الكتب هى التى ستساعد على إعادة بناء الوجدان العام وفق روح العلم، وتأسيسه على أسس أكثر تقدمًا، مع مطلع القرن الواحد والعشرين، ومع الرغبة الدائمة فى النهوض العام بكل مناحى حياتنا.

ويمثل الكتاب الذى قدمه د. يحيى الرخاوى أستاذ الطب النفسى والمتخصص العالم فى ذلك الفرع الهام، بعنوان «مراجعات فى لغات المعرفة»، عينةً أو نوعًا من الكتابة، نظرًا لارتباطه الحميم بالحياة العامة عبر المشاركة فى طرح مختلف الهموم الوطنية، مع البحث عن سبل تدفع مساراتها للأمام.

والمؤكد أن القارىء لكتاب مراجعات فى لغات المعرفة سيجد جرعة علمية لا تخلو من لغة الأدب الموحية الفنية التى تعمل على تعميق وعيه للتشابك مع تلك القضايا التى تعرض لها، ونظن أن لها صفة الشيوع، بينما هى تحتاج لوقفات طويلة، مثل العلاقة بين العلم، والتدين، والإيمان، والوعى، والفطرة بوصفها سبلاً نحو المعرفة وما يؤكد عليه د. الرخاوى هو أنه لا يمكن إحلال طريق العلم مثلاً محل طريق الإيمان، بوصفهما من سبل المعرفة، إذ أن الإنسان فى حاجة لهما جميعًا كأدوات أو لغات للمعرفة.

والكتاب مقسم إلى عدة أجزاء: الأول - يحاول فيه الكاتب وضع مفهوم لكلمة العلم، التى أصابها الخلط والاختزال. والثانى - عن اللغة العربية وتشكيل الوعى. والثالث - العالم بين سجن الإلحاد وسجن التدين السطحى. والرابع - منهج المعرفة الكلية والمباشرة. والخامس - المعرفة والجسد.

ويلاحظ أن الجزء الخاص بمفهوم العلم يرى فيه د. الرخاوى أن مفهوم الثقافة العلمية يعنى تسخير معطيات العلم فى تشكيل الوعى، وتنظيم مستويات الوجود. كما أنه يعمل على تحقيق التطبيق العملى لفعل العلم تفكيرًا وإنجازًا وناتجًا فى إعادة تنظيم الوجود

البشرى لعامة الناس. ويتعمق الباحث أكثر فأكثر لتحديد تلك المفاهيم، ويبين أن فعل العلم لا يخرج عن كونه فعلاً إنسانيًا يتميز أساسًا بغلبة نوع من التفكير يتصف بالتسلسل المنظم من الملاحظة إلى الفرض إلى التحقيق، إلى المراجعة، إلى التكذيب، إلى فرض التوسع وإعادة الصياغة. كما يصرح بأنه يستخدم عبارة «فعل العلم» حتى ينفى عن مفهومه أنه مجرد محاولة تنظيرية معقلنة فقط. كما أنه لا ينظر إلى العلم بوصفه مفهومًا جامدًا، بل إنه مفهوم دائم التطور والتغير مع كل الإنجازات العلمية الجديدة، ويخلصه من الجمود الذى يصيب العقول التى تتصلب عند المفاهيم الأيديولوجية، كما أنه قابل للمناقشة - فى رأيه - والنقد والمراجعة، بل والتجاوز مع وضع مفهوم جديد يناسب ما يمكن أن يصل إليه الإنسان أثناء جدله مع الحياة أو الآلة، أو التكنولوجيا.. ويقول:

«إن العلم الفلانى هو مجرد مظهر نوعى لنشاط معرفى ذهنى أشمل، إحدى تجلياته تظهر فى صورة ذلك العلم أو ذاك، كما أنه فرع من الدراسة يصف منظومة متماسكة من الحقائق المبنية، أو الملاحظات المرصودة، أو الحقائق المنسقة والمصنفة حتى يمكن أن تندرج فى قانون شامل يحددها بقواعد عامة».

كما يتوقف الكاتب عند المأزق التى يتعرض لها الوعى القومى، مع التطورات التكنولوجية الهائلة بكل تأثيراتها المباشرة وغير المباشرة على اللغة، ويرى أن ثمة خطرًا يتربص بنا فى مجال المعرفة وكيفية تأثيرها على الحياة المعاصرة، ويلوح له ذلك من ممارسته لمهنته فى علاج المرضى، إذ تواجهه الإنذارات اليومية، التى تأتى أمامه بشكل فردى ومتقطع. ويتفق فى هذا مع رأى عالم اللغة العالمى نعوم تشومسكى الذى يرى أن مدخل الحل فى مسألة اللغة يتمثل فى الحل البيولوجى.

ويحدد د. الرخاوى اللغة بتوظيفها شيئًا مغايرًا للكلام، كما أن اللغة ليست لغة واحدة، بل هى لغات كثيرة، ولها ألسنة كثيرة، كما أنها أصل لعلوم عديدة، وليست أداة لغيرها من العلوم... ويضع إجابة كاملة على السؤال الذى فرض نفسه عليه: ما هى اللغة؟ ويجيب على السؤال - بوصفه اللغة بأنها ذلك الكيان البيولوجى الراسخ/ المرن/ المفتوح فى آن، والقادر على تفعيل المعرفة فى الوعى، بل هى الوجود البشرى نفسه فى أرقى مراتب تعقده وفاعليته، وهى الوعى الدائم التشكل والتشكيل بما يسمح باحتواء المعنى - إذ يكونه - وإطلاقه بما يتيسر ويتناسب من أدوات. كما أنها تعبر عن حركية المخ البشرى فى كليته البالغة التنظيم البالغة المطاوعة فى آن.

ويرى الكاتب أن ثمة ارتباطًا بين أن تحلل اللغة وتدهورها ناتج طبيعى عن تخثر الوعى القومى والوعى الوطنى، وأن هناك ارتباطًا طرديًا بين تدهور الوعى الوطنى والقومى، وزيادة تدهور اللغة وعجزها عن استيعاب مفردات العصر، ويأتى بالعديد من الأمثلة التى تدل على ذلك، مثل الافتقار للحرية الذى يؤدى إلى الإحساس بالقهر الداخلى، مما يؤدى إلى تجميد اللغة وتصلب الوعى. بالإضافة لعدم وجود الفعل الإبداعى.

ويرى الباحث أن هناك ارتباطًا بين أمراض اللغة بكل أبعادها مثل جمودها وترهلها، وغموضها وتذبذبها وبين أمراض الوعى، ويصل إلى أن العلاج لمثل هذه

المشاكل لا يتم بعيدًا عن اللغة، فالعلاج في رأيه للغة وباللغة، لأننا نحمل في جيناتنا وتركيبنا اللغة داخل خلايانا فيما يسمى بالموروثات، ولا يقصد بهذا المفردات، وإنما الاستعداد. ولابد من إطلاق اللغة الكامنة في الجينات وليس البدء بتعلم لغة جديدة على اعتبار أن لغتنا منطبقة تاريخيًا داخلنا.

وجدير بالملاحظة أن الجزء الأخير من الكتاب بعنوان «المعرفة والجسد» من الأجزاء شديدة الأهمية، حيث يتطرق الباحث إلى نوع من التفلسف القائم على النظرة العلمية - لجسد الإنسان بوصفه أداة هامة من أدوات المعرفة، أو أنه إحدى لغات المعرفة. ويرى أن كلا من التنويريين والمتدينين قد أغفلا تلك الأداة - الجسد - كلغة هامة بل شديدة الخطورة، حتى أصبح حضور الجسد في مجال المعرفة يمثل نوعًا من المحظورات عند الجميع.

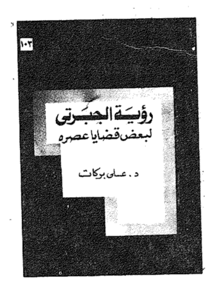
ويقول: «للأسف إن بعض من يسمون أنفسهم التنويريين، ويسميهم خصومهم العلمانيين هم من النوع الذهني شبه العلمي، وهم ليسوا مثقفين، أولاً هم علماء بالمعنى الغائي الإنساني للعلم ويقع من يسمون أنفسهم الإسلاميين في نفس النفق العقلي المحدود، حيث أغلبهم ينتهي بالاعتقاد بديلاً عن الإيمان، والاعتقاد الذي يمارسونه يتم بأن تنجح عضلة العقل في رفع أثقال الألفاظ بمعانيها المغلقة في شكلها الشائع، بمثل هذا الاعتقاد يعطى المعتقد المتدين ميزانًا مغلقًا يزن به نفسه ويحدد موقعه، وبالتالي يحدد مواقع سائر البشر، وهكذا ينتهي إلى موقف الحكم الفوقي...».

وخلاصة ذلك في رأيه - أن التنويري - ينفصل - مثل المتدين - عن الوعي العام وعن وعيه الكلي والشخصي، ويسجن نفسه ووجوده في ألفاظ جامدة نتيجة لتشنج عضلة عقله، إذ نمت عضلة العقل لحساب معلومات جافة في كلا الحالتين، ولابد - في رأيه - أن نستعمل فطرتنا، ولا نفرح على الجانبين بنمو عضلة العقل الظاهر، على حساب كلية الوجود وحقيقة الإيمان.

والملاحظ أن د. يحيى الرخاوي ينطلق في كل تلك المفاهيم من الملاحظة المدققة والمتأنية التي لا تجزئ الإنسان، فالإنسان كما خلقه الله في رأيه يتكون من جسد ووعي قبل أن يكون عقلاً وحسًا كما أشيع، وما يؤكد ذلك في رأيه أن الله قد فرض على الإنسان أثناء عبادته له أن يقوم بإجراء حركات جسدية دون الاكتفاء بالدعوات اللفظية والابتهالات الكلامية. كما الزم أن يسبق هذه الحركات الجسدية في الصلاة - الطهور - الوضوء - المنظم، أي أن الإنسان يقوم بتحضير الجسد للعبادة المواكبة لحركة (الأرض/ الشمس) في إيقاع حيوي منتظم.

وباختصار، يلاحظ القارئ أن الدكتور يحيى الرخاوي قد عمل على توصيل خطاب هام يتمثل في ضرورة الدعوة للوعي بالجسد كأداة أو لغة من لغات المعرفة: دون الوقوف عند العقل والمفاهيم الجامدة فقط، وتم له ذلك عبر الاستشهاد بدور الجسد في مجالات مختلفة تتصل بالوعي والتواصل الموضوعي بين البشر كالتواصل الجنسي، والصلاة الجماعية وطقوس العبادات. وفي مجمل الأمر يمثل كتاب د. الرخاوي «مراجعات في لغات المعرفة» دعوة جادة لإشاعة الروح العلمية، جاءت في وقتها ولم يقف بها الكاتب عند حدود جامدة ومتصلبة، وإنما تشابك في موضوعاته مع الحياة بأبعادها المختلفة ثقافية أو علمية أو دينية أو أدبية.. ومن هنا كان يمثل المثقف العالم المؤرق بمشاكل الإنسان والتطور في مجتمعه وعصره.





فرانتس كافكا

فى سلسلة «آفاق الترجمة» الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة يأتى هذا الكتاب خطوةً أولى وطموحًا عظيمًا لنشر الأعمال الكاملة لكافكا، ذلك الكاتب القلق، الصامت، المعذب، المريض بالسل، فى قصص تصف العزلة وتغترب عن الواقع بالهرب إلى عدمية قاتلة، وهو ينسج كل هذا الظلام فى سرد قصصى يدخلك إلى متاهة الكوابيس. الجزء الأول من الأعمال الكاملة ضم:

التحول - سور الصين العظيم - ابحاث كلب - الجحر - فى مستعمرة العقاب - الدودة الهائلة.

كافكا الذى قضى حياته كاتبًا مغمورًا مدين - أو نحن على الأحرى - لصديقه ماكس برود الذى حفظ أوراقه وقصصه ونشرها تباعًا، الكتاب صدر فى ٢٩٩ صفحة بترجمة الدسوقى فهمى.

رؤية الجبرتى

«تاريخ المصريين» السلسلة الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب تقدم هذا المؤلَّف للدكتور على بركات الذى قدم من قبل «رؤية الجبرتى لأزمة الحياة الفكرية فى عصره» فى طبعة نفدت فى فترة وجيزة، وفى هذا الكتاب قدم على بركات تعديلات وإضافات، فقد ركّز على الجزء الخاص بمتغيرات الحياة الاقتصادية والاجتماعية وانعكاس آثارها على الفكر والثقافة. فالمؤلف يرى أن الجبرتى كان سلفيًا فى فكره على عكس ما يراه لويس عوض إذ صنّفه ضمن واضعى الفكر المصرى الحديث، يتضمن الكتاب ثلاثة فصول : الأول عن المؤرخ وعصره، والثانى عن ثقافة المجتمع فى ذلك العصر، والثالث عن الجبرتى والفكر السلفى.

الكتاب صدر فى ١٥٩ صفحة.

العقلانية

عن «مركز الإنماء الحضارى» صدر هذا الكتاب لجون كوتنغهام



بترجمة محمود منقذ الهاشمي.

والعقلانية من بين المصطلحات التى انتشرت فى الفترة الأخيرة، ويرى المترجم أنها تصبح عديمة الجدوى إذا تحولت من منهج إلى عقيدة، وفى هذا الكتاب توضيح فلسفى دقيق للعقلانية بمختلف جوانبها، وللجوانب المهمة فى الفلسفات التى ترد عليها لتكون النتيجة ليست انتصارًا لطرف دون الآخر وإنما استمرار للحوار.

الكتاب صدر فى ١٨٩ صفحة.

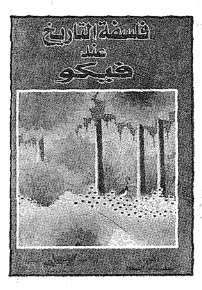
التبغ واللعنة

يعطى حسين المناصرة - صاحب هذه المجموعة القصصية - عنوانًا جانبيا لمجموعته هو: «آخر ما توصل إليه عبد الله المسكين» وقد مارس القاص الكتابة النقدية، وهو فى هذه المجموعة يمزج بين تكنيك القص وتكنيك النص بحداثة فريدة. فهناك نصوص تبدو كأنها خواطر أو مقالات، وقصص يكتمل فيها البناء القصصى لغة وسردًا وحوارًا وشخوصًا، إن فلسطين الوطن ومكابدات الاحتلال وكوابيسه تشكل الهاجس الأعم فى قصص هذه المجموعة ونصوصها.

المجموعة صدرت عن دار الكرمل للنشر والتوزيع فى ١١٠ صفحات

● فلسفة التاريخ عند ڤيكو

أول كتاب يصدر فى العربية عن الفيلسوف الإيطالى وعالم الاجتماع **جيوڤانى باتستا ڤيكو** G.B. Vico (١٦٦٨- ١٧٤٤)، بقلم **عطيات ابو السعود**؛ والمعروف أن ڤيكو كان



واحدًا من أهم المفكرين الغربيين فى القرن الثامن عشر، وقد كان لكتابه الأساسى (العلم الجديد) دور ملحوظ فى توجيه الحياة العقلية الأوروبية وجهة جديدة، وذلك من خلال تأكيد فكرة التقدم ولكن بمنظور يختلف عن الفكرة الغائية السائدة في عصر التنوير، وكان تأثير ڤيكو على الفلاسفة الأوروبيين خارج حدود إيطاليا خاصة في ألمانيا وفرنسا وبريطانيا، تأثيرًا ملحوظًا.

صدر الكتاب عن منشأة المعارف بالإسكندرية فى ٢٥٠ صفحة من القطع الكبير.



الواحد الواحدة

ديوان جديد لحلمى سالم أحد ابرز شعراء السبعينيات. وهو الديوان التاسع فى مسيرة الشاعر الإبداعية إضافة إلى دراستين : «الثقافة تحت الحصار» و «الوتر والعازفون».احتوى الديوان على ثمانى قصائد تحفر مجرى خاصًا لتيار شعرى يتميز حلمى سالم فيه بنسيج لغوى مميز ومتميز وجمل تفتقد فى بعضها العلاقة المنطقية بين مفرادتها وتستبطن مستويات تراثية وتضفر اغنيات شاعت فى نسيجهاالعام. يقول حلمى سالم فى إحدى قصائده:

كان رواق المهرجان عامرًا بالمدسوسين والوعاظ/ فاخلع نعليك دونك ختم أمى: زاهية السيد نصار/ مرت توزع على المقرفصين البرامج والقمح/ وتخبئ الأسى خلف المذكرات.

الديوان صدر ضمن سلسلة «أصوات» فى ١٤٨ صفحة.

دهشة الساحر

مجموعة قصصية جديدة للأديب البحرينى عبد الله خليفة الذى أصدر من قبل اثنى عشر عملاً ما بين رواية ومجموعة قصصية ضمن رواياته



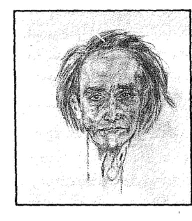
(الينابيع) و (نشيد البحر) و(الضباب) ومن مجموعاته القصصية (لحن الشتاء) و (الرمل والياسمين) و (سهرة) وتضم مجموعته الجديدة هذه عشر قصص.

وقد صدرت عن دار الحوار باللاذقية فى٩٠ صفحة من القطع المتوسط.

أحمد مرسى

اكتشاف الفنان أنطونين أرتو

كتبت جانيت فلانر فى تقديم كتاب «انطونين أرتو -Antonin Artoud شاعر بدون كلمات لنعومى جرين الصادر فى ١٩٧٠، أن الحياة المعاصرة قد لحقت أخيراً بانطونين ارتو، بعد وفاته بعشرين عاماً، فى عمر ٥٢ سنة، سنة ١٩٤٨. وقد قضى من هذه السنوات، تسع سنوات فى مصحات عقلية، ارتو استيطيقى فرنسى، واسع المعرفة، وسوداوى ذو اكتئاب غير عادى، إن لم يكن مثيراً للإزعاج، جميل المحيًا، جذبه المسرح فى سنّ مبكرة، وقد أصبح مبدع ما يُعرف الآن عالمياً بـ «مسرح القسوة»، كرد فعل ضد الواقعية



المسرحية الباريسية البورچوازية، وكمنفذ لرعبه الفلسفى من العالم الغربى المعاصر والذى أعلن أنه لا يُشفَى إلاّ بواسطة «العنف والعدوان» وفى استغراقه فى الذات واختلاله، إذ يعترف بحقائقه فقط كوقائع، طور

خارج شكل المجتمع الطبيعى - وفى نضجه، فى سنّ العشرينيات مواهب خلاّقة معزولة إلى حدّ أنه أصبح، فى إطار حدوده، أحد من يسمون بالملاعين، أو المبدعين الجهنميين، فى التفكير الشعرى الفرنسى، الذى كان آخر شخصياته المبلبلين بودلير ورامبو.

وتقول فلانر إن خبراء المسرح الفرنسى يعلنون اليوم - ١٩٧٠ - أن ارتو كان ذا نفوذ مؤسّسى مهم بصورة مسيطرة على مسرح الافانجارد الفرنسى، على مخرجيه، وقبل كل شىء، على كتابه مثل الكاتب الأيرلندى بيكيت Beckett،

الذى يكتب بالفرنسية، وكتب رائعة القسوة الرصينة الفاتحة المميزة المسماة «فى انتظار جودو». وفى نفس «مدرسة باريس» كان هناك الكاتب المسرحى الرومانى الخصيب **يوچين يونسكو**jonesco، والكاتبان الأقل قدراً **أداموف وأوديبرتى** وكان آخر المجندين الأسبانى **أرابال** Arrabal الذى حققت مسرحيته «مقبرة السيارات» نجاحاً واسعاً فى باريس فى ١٩٦٨، والذى طور فكرة **أرتو** عن العرض الكونكريتى بإدخال تنافر النغمات وضوضاء زاعقة على نحو قاس كأعلى جزء مسموع للثيمة.

ومن المخرجين المسرحيين الذين حققوا فى عروضهم أهداف **أرتو** على خير وجه، من حيث سريلة العرض المسرحى بمناخ الألم القاسى الخلاق الذى يرقى إلى التأويل، **لوى بارو** Louis Bar-rautt، عندما كان مديراً لمسرح «الأوديون»، والمنتج **چان ڤيلار**، والمخرج **روچيه بلان**، الذى عكس على المشاهد - كعامل مساعد - الإحساس بالمعاناة العاطفية الكاملة.

لكن برغم أن صداقة الكاتبة **بأرتو**، كما ذكرت، ترجع إلى بداية العشرينيات، عندما أصبح عضواً بالحركة السوريالية المؤسسة حديثاً، فى الجناح الذى كان يهيمن عليه الشاعر **أراجون** والشاعر **إيلوار** والفنان **ماسون** masson، وكان يربط بينهماصديق حميم مشترك هو **بيير ماسو** Massot، اقتصر «تقديمها» المختصر، على البعد المسرحى لأرتو، إلى جانب مقالاته والمانيفستات السوريالية التى كتبها **لبريتون** باعتبارها الآثار الشخصية المتبقية له. وقد تجاهلت تماماً بعديه الهامين الآخرين، الشعر والرسم.

ولا جدال فى أن **انطونين أرتو** (١٩٨٦ - ١٩٤٨) قد اشتهر - أو عرف - بكتاباته الثورية وخاصة مانيفستاته عن مسرح القوة. لكن **أرتو** إلى جانب ذلك شاعر وفنان. وقد أقام متحف نيويورك للفن الحديث مؤخراً معرضًا لرسوماته ويشمل ثلاث مجموعات من الأعمال: «الرُقى» و«رسومات روديه Rode3» وسلسلة من البورتريه الشخصى، نُفّذت جميعها فيما بين ١٩٣٧ و١٩٤٨. وتكشف هذه الأعمال التى لم تُعرض إلاّ نادرًا من قبل، النفس الإنسانية بدرجة من المباشرة والكثافة لم يبلغها إلاّ عدد قليل من الأعمال الأخرى.

وتُلخّص حياة **أرتو** فى رحلات وفترات فراغ، تتخللها حقب من الإبداع المحموم والاختلال السيكلوچى. وقد نشأ فى أسرة كاثوليكية صارمة فى مارسيليا بجنوب فرنسا، وأصيب فى طفولته بحمى شوكية حادة خرج منها بداء الفأفأة واختلالات عصبية مختلفة. فيما بين ١٩١٤و ١٩١٩، بدأ يكتب الشعر ويقرأ أعمال **بودلير ورامبو وإدجار آلان بو**. وعندما أكتشفت إصابته بمرض الزهرى الوراثى، وُصف له علاج بتعاطى مستحضر أفيونى - laudanum - كان بداية إدمانه المخدرات على مدى العمر.

وفى ١٩٢٠، نزح **أرتو** إلى باريس، عاقداً العزم على أن يصبح كاتباً وممثلاً. وبعد أداء أدوار مسرحية ثانوية فى مسارح باريس، Lugne-Poecharles Dullin، حقق

الشهرة خلال فترة قصيرة كممثل سينمائى، ومن أبرز أدواره دوره فى شخصية مارات فى مسرحية «نابليون» (١٩٢٧)، تأليف Abel Gance، ودوره فى شخصية الراهب Massieu فى مسرحية «الام جان دارك» (١٩٢٨)، تأليف Crl Dreyer).

وإلى جانب التمثيل، كتب ارتو بغزارة، ونشر مجموعته الشعرية الأولى Tric- Trac du Ciel (لعبة طاولة السماء) (١٩٢٣). وخلال هذه الحقبة، نشر أيضا نقدًا فى الفن وسيناريوهات افلام، وقصائد نثر وصاغ نصوصه النظرية المبكرة عن المسرح. وفى الوقت نفسه، شارك فى نشاط الحركة السوريالية عن طريق صديقه الفنان اندريه ماسون. وفى ١٩٢٥، عُيِّن كمدير للمكتب المركزى للبحوث السوريالية. وقام ارتو بتحرير ونشر العددالثالث من Revolution Sur-realsye– الثورة السوريالية (١٥ ابريل ١٩٢٥).

وقد أثر انخراطه مع السورياليين على السيناريو الذى كتبه لفيلم «القوقعة والقس» (١٩٢٨)، الذى أخرجه جيرمين دولاك، والذى يُعتبر اليوم إحدى روائع السينما السوريالية. وقد ادت خلافات ارتو مع اندريه بريتون، رائد الحركة، إلى طرده من الجماعة فى ١٩٢٦.

وخلال بداية الثلاثينيات، عكف ارتو على كتابة وتوزيع مانيفستاته عن المسرح. وبعد تأسيس مسرح Alfred Gawy فى ١٩٢٩، نشر ارتو بيانيْن عن «مسرح القسوة» فى ١٩٣٢ و١٩٣٣، وفى ١٩٥٣، اخرج Cenci، بأسلوب ينم عن طموح، على اساس نظرياته المسرحية.

وسافر ارتو إلى المكسيك عن طريق كوبا فى ١٩٣٦تحت تأثير قراءاته عن حضارة ما قبل- كورتيز وعلوم الفلك. وفى هافانا، شاهد مراسم سحر الفودو Voodoo وأهداه كبير السحرة الخنجر الذى ظهر فيما بعد فى رسم بالفحم١٩٤٤.

وفى المكسيك كتب ارتو وحاضر وتعرّف على الفنان دييجو ريفير وماريا إزكيردو. وعلى امل ان يعثر على ما أسماه «حقيقة الثقافة السحرية التى يُمكن ان تقْدح شرارتُها بدون صعوبة كبيرة » رحل ممتطيًا حصانًا إلى سييرا مادرى فى المكسيك الشمالية، حيث اقام بين الهنود التاراهومارا وشاركهم فى شعائرهم. وقد أخذ بالمشهد الطبيعى، وسجّل تجربته فى «رحلة إلى أراضى التاراهومارا».

وفى نوفمبر ١٩٣٦، عاد ارتو إلى باريس مفلسًا ومريضًا . وبعد عدة محاولات فى مراكز العلاج من إدمان المخدرات وخطوبة قصيرة للفنانة البلچيكية سيبيل شرام، شدَّ رحاله فجأة إلى ايرلندا فى ١٩٣٧. وهناك، سافر إلى جالواى ودبلن وجزر أران النائية. ونتيجة لعجزه عن التفاهم باللغة الإنجليزية ونفاد نقوده وعدم قدرته على الحصول على مخدرات، فقد ارتو اتزانه بصورة متزايدة، وقد رُحِّل من ايرلند باعتباره شخصاً «غير مرغوب فيه».

وعلى أثر عودته إلى فرنسا، ألقى القبض عليه فى ميناء «الهافر». وكان ذلك بداية قضاء ثمانى سنوات

حبيس سلسلة من مستشفيات الأمراض العقلية.

وقد اصدر ارتو، أولاً من ايرلندا فى ١٩٣٧، ثم من مستشفى Ville-Eurard فى باريس سلسلة من الرقى - سلخ من الورق المحروق الملون بعنف عليها تعويذات وتحذيرات وعلامات قبلانية -cab-alistic تستخدم من أجل إحداث اثر فيزيقى على متلقيها. وقد استخدم فى رقيته من أجل ليون فوكس (٨ مايو ١٩٣٩) قلم شمع قرمزياً غليظاً، ولجأ إلى اسلوب المسح والحرق والخرق الذى ينمّ عن العنف - كعمل لطرد الارواح الشريرة والتطهير.

والنص الخطىّ المزين بصلبان واشكال سداسية يعطى تعليمة للمتلقى بأن يضع هذه التعويذة فوق قلبه بسبابته والإصبع الوسطى ليده اليمنى حتى تعمل التعويذة أو يسرى مفعولها.

وقد أدى اندلاع الحرب العالمية الثانية فى ١٩٣٩ إلى حدوث عجز حاد فى المواد الغذائية والأدوية وقد منيت مستشفيات الأمراض العقلية بالذات بشظف مدقع، وبطبيعة الحال كانت معاناة ارتو أشدّ وأقسى من قبل.

وفى مستشفى «روديه» حيث احتجز من ١٩٤٣إلى ١٩٤٦، تعرض للتجارب المبكرة للعلاج بالصدمة الكهربائية وخلال ١٩ شهراً، تلقى ٥١ جلسة علاج بالصدمة الكهربائية وتسبب هذا العلاج فى إصابته بكسر فى إحدى فقرات العمود الفقرى وفقدان عدة اسنان.

وخلال هذه الفترة، بدأ ارتو يرسم، مستخدماً القلم الرصاص، والأقلام الشمعية وفروخ ورق كبيرة اعطاه إياها فنان محلىّ هو فريدريك ديلا نجلاد.

وتقول كريستينا هاوسيتان الأمينة المساعدة لإدارة الرسومات بمتحف نيويورك للفنّ الحديث، فى تقديمها للمعرض، إن «رسومات Rdez»، تشهد بألم أرتو الحاد وتمزقه السيكولوجى. فهذه الرسومات استعارات بصرية يصرفها معجم من الرموز، والصور، والكلمات، واللا - كلمات. «ولوحة «جندى يحمل بندقية» (أكتوبر ١٩٤٥ - يناير ١٩٤٦) تتخللها المناجل والمدافع وأجساد مفككة. وتتعشق مع التكوين كلمات عبارة «سوف يمرّ موسم الجبان تحت نار المدفع».

ويكشف انتشار الأسلحة فى هذا الرسم والرسومات الأخرى التى رسمها فى الحقبة نفسها لواذ ارتو بالمقاومة وثورته على القوى الداخلية والخارجية التى كانت تعذبه.

وبعد نهاية الحرب فى ١٩٤٥، قام الفنان چان دوبوفيه Du-buffet والكاتب آرثر أداموف، اللذان تعرفا على ارتو فى العشرينيات فى باريس، بزيارته فى Rodez. وقد رتبا نقله إلى عيادة خاصة فى إيفرى ،ضاحية لباريس. وفى إيفرى كان ارتو حراً فى التحرك حسبما يريد. وهناك مرّ بتجربة بعث شخصى وروحى، فراح يكتب باستفاضة، وظهر فى عروض إلقاء قصائد - نثره وأنتج سلسلة من البورتريهات المشحونة خطياً والبورتريهات الشخصية . وكانت موضوعات هذه الرسوم مجموعة من المعجبين والأصدقاء الذين كانوا، فى

جانب ما، بمثابة الأسرة لأرتو، وكان من بينهم آداموف، والممثل **روجيه بلان، وبول تيفتان،** وابنتها دومين وزوجها **إيفا،** وشقيقتها **مينوش پاستييه،** وليلى زوجة الفنان **دوبوفيه،** وتاجر الفن **پيير لوب،** وابنته **فلورانس لوب،** والشاعر الشاب **چاك بريڤيل،** وزوجته رولاند، وعشيقته **چانى دى رو.** يقول **بريڤيل** فى وصف الطريقة التى كان يرسم بها **أرتو** لوحاته : كان يقف أمام مائدة يغطيها فرخ من الورق وكان يغنى ويدندن ويصرخ بينما كان يخرق الورقة بأقلامه وأقلام الشمع. كان ينقب فى ملامح وجوه موضوعاته، وكما يبدو فى بورتريه «**چاك بريڤيل**»، مزق البشرة وأعاد تجميعها، بتجريحها وخربشتها وإعادة تنظيم تشريح الوجه والرأس، محيطاً الصورة بأكملها بنصوص كتابية.. وفى البورترية الشخصى **لأرتو،** يواجه **أرتو** المشاهد بنظرة أساسية لا هوادة فيها، خطوط الوجه - محزَّزة، وشعره يحيط الوجه كأنه عباءة، والوجه بشكل عام يبرز بقوة فى فضاء الورقة الواسع.

وقد عرضت أعمال **أرتو** فى البورتريه والبورتريه - الذاتى فى جاليرى بيير Galerie pierre فى يوليو ١٩٤٧، وكان المعرض الأول والأخير فى حياته، وقد كتب **أرتو** قصيدة - نثر لكتالوج المعرض يقول فيها: «الوجه الإنسانى / فى الحقيقة يرتدى/ موتاً أبدياً ردىء النوع/ على وجهه/ وهو محتوم على الرسام على وجه الدقة/ لينقذه من/ بإعادة / ملامحه الخاصة.

وفى أواخر ١٩٤٧، كان **أرتو** يعتمد اعتماداً كبيراً على المخدرات للحدّ من الألم الدائم وفى فبراير ١٩٤٨، اكتشف أنه مصاب بسرطان بالمعدة غير قابل للجراحة، وقد لفظ نفسه الأخير بعد شهر واحد وعمره اثنتان وخمسون سنة.

وتقول **كريستينا هاوستيان،** مساعدة أمينة إدارة الرسومات بمتحف نيويورك للفن الحديث، فى الترجمة الذاتية للفنان المختصرة بكتالوج المعرض الذى وزع بالمجان، وهو غير الكتالوج الصادر ككتاب أنيق، إن تحدى **أرتو** للمعتقدات الاجتماعية والثقافية يعتبر رمزاً لحالة الفنان فى القرن العشرين وتعبيره عن هذا الغضب، سواء فى الكلمات أو فى هذه الصور كان له تأثير عميق الوقع على فنون القرن العشرين، وبصفة خاصة على المسرح والأدب وبرغم أن رسوماته ظلت غير معروفة نسبياً حتى السنوات الأخيرة، فقد تمتعت هذه الرسومات ، مع ذلك، بشهرة سرية ويتجلى أثرها فى مجال الفن البصرى فى أعمال فنانين متنوعين مثل **چان دوبوفيه** Dubu ffet، **والفونسو أوسريو وچورج باسيليتز، وارنولف رينير، ونانسى سبيرو، وباتى سميث وكيكى سميث.**

لقد بزغ **أرتو** كأحد أشدّ شخصيات هذا القرن وقعاً والرؤيا المفردة التى تنعكس فى رسوماته وسطوة صوته لم يخفتا، حتى، بعد مرور نصف قرن على وفاته.

والجدير بالملاحظة، أن معرض **أرتو،** الذى لا شك ليس من الأسماء الفنية أو حتى الأدبية المتداولة على المستوى الشعبى، أو بعبارة أدق على مستوى رواد المعارض التى تسمى Blackbuster، أو معارض الفنانين ذوى الأسماء أو الشهرة

البراقة، وهم فى الغالب الفنانون الذين ينسب إليهم دور ما فى تاريخ الفن الغربى، وكلما كانت حياة الفنان مثيرة أوعاصفة أو مأساوية، كانت أعماله أشدّ جاذبية للمشاهدين الذين تبهرهم الأسماء التى يعرفونها أكثر من معرفتهم بفن أصحابها.

وبناء على هذه النظرة، التى لاشك فى أنها تنطوى بصورة ما على معيار أيا كان، لا يمكن اعتبار معرض أرتو من هذا النوع، أو البلوكباستر ومع ذلك فقد عكس اهتمام النقاد المرموقين به، النجاح الذى حققه على مستوى المشاهد العادى. وربما كان أحد عوامل هذا النجاح الرئيسية - إن لم يكن العامل الأساسى - خوض النقاد فى حياة أرتو المأساوية متنقلاً بين مصحات الأمراض العقلية تحت وطأة آلام فيزيقية ونفسية لا مهرب منها إلاّ بالانغماس فى المخدرات.

ويقول هيلتون كرامر إن هناك شخصيات فى الفنون يدين وضعها الأسطورى لقيمة حيواتهم المضطربة الممثلة فى رمز أكثر مما يدين لثقل إنجازاتهم الاستطيقى أو الأخلاقى. ويظهر أنهم يكرمون لمعاناتهم بقدر ما يكرمون لمواهبهم - ولو أنه، لايحتمل، بطبيعة الحال أن يحظوا بالاهتمام لو لم يكونوا موهوبين. والشىء الذى يجتذب اهتمام الأجيال اللاحقة بهذه الشخصيات هو على وجه الدقة دراما الموهبة المنكوبة بمصير مؤلم لا يمكن قهره.. وينتمى انطونين ارتو إلى هذه الفئة.

ولا ينكر كرامر أن ارتو يتمتع بموهبة رائعة. إن متذوقى الأفلام الكلاسيكية يتذكرون بشغف اداءه - طلعته الوسيمة الأخاذة كراهب شاب فى فيلم كارل دريير (چان دارك). (١٩٢٨). ولايزال المتخصصون فى جماليات مسرح الأفانجارد يعتبرون دراساته عن مسرح القسوة (١٩٣٣)، والمسرح وبديله (١٩٣٨) نصوصا والمثقفون الأدبيون يعرفون بالمثل بعض كتابات ارتو الأخرى - القصائد والرسائل، والمقالات التى جعلته لمدة طويلة شخصية لها مريدون فى الأفانجارد الأدبى وقد جمع كثير من هذه الكتابات للمرة الأولى فى ترجمة إنجليزية فى مجلد باسم «كتابات مختارة» حررته وقدمته فى دراسة مستفيضة سوزان سونتاج عام ١٩٧٦.

واعتقد ان كرامر لم يكن موفقاً تماماً فى الاستشهاد بهذا المقتطف الذى لم تنكر فيه الكاتبة احتواء الرسومات الأخرى على أية قيمة فنية أو جمالية، وإلا لما تجشم المتحف مشقة تنظيم المعرض وإعداد كتاب قيم وجميل ليوثق هذه المناسبة.

ولا يكتفى كرامر بالاستهانة برسومات أرتو ولكنه يقرر أن «رسومات» البورتريه هذه - مثل أى شىء آخر استطاع ارتو أن ينتجه - إنجاز صغير وفقا للمعايير التى تقدر بها الأعمال العظيمة ولكنها بالنسبة لأرتو هى السبب الوحيد الذى من أجله ينبغى أن نتعامل معه بجدية كفنان بصرى. ومع ذلك فهو يعتقد أن هذه الرسومات الصغيرة هى أهم ما أنتجه ارتو؛ أى أن كتاباته عن «مسرح القسوة» وقصائده، ورسائله تأتى فى مرتبة متدنية عن الرسومات أو إنجازه الصغير.

وعلى عكس كرامر الذى كان من اهم النقاد الذين رأسوا إدارة الفن التشكيلى بصحيفة نيويورك تايمز فى السبعينيات وأوائل الثمانينيات، حتى استقال ليراس مجلة ثقافية شهرية هى -New Criterion، يجيب مايكل كيميلمان، الذى يشغل الآن المنصب نفسه، الذى عين فيه بعد تقاعد الناقد الإنجليزى المعروف جون راسل، خليفة كرامر، عن تساؤله، هل الرسومات مؤثرة؟ بقوله نعم إنها مثل كتابات يمكن أن تبدو بلا «فورم» ومشوشة، لكن ذلك لأنها تعبر عن تشويش مرضه الذى يفتقر إلى الفورم أو الشكل. ولو أن ارتو كان قد ابتدع نظاماً من جنون ولم يكن فى ذهنه أى تمييز بين الفن والحياة لكان مزيفا. لقد كان ارتو يصر على أن «الثقافة ليست فى الكتب، واللوحات والتماثيل والرقصات، ولكنها فى الأعصاب وميوعة الأعصاب» وهو ما نراه منعكساً فى هذه الشخوص التى ضغطت ملامحها وشدت، والطيعة مثل عجينة من الطين.

ويصف كيميلمان رسومات Rodez بانها خام أو نيئة للغاية، ولكنه يفضل عليها بعض البورتريهات التى رسمها فى مصحة الأمراض العقلية فى Iury، التى دخلها بعد الحرب والقريبة من باريس حيث باع فنانون وكتاب من بينهم دوبوفيه، وبيكاسو، وبراك، واندريه ماسون وجان بول سارتر وجورج باتاى اعمالا لهم فى مزاد علنى من أجل الإنفاق على رعايته الصحية هناك. وكان ارتو يعتقد أن فى وسعه أن يتكسب من رسم هذه البورتريهات ولكنه كان واهماً فى هذا التوقع كما كان واهماً بالنسبة لأشياء أخرى.

خلاصة.

برغم أن الموضوع هو معرض متحف «الموما» لرسومات انطونين ارتو او ارتو الرسام. وبرغم ان ارتو كان، قبل أى شىء آخر، شاعراً فى الأصل، ومنظراً مسرحياً مؤثراً على مستوى المسرح العالمى المعاصر إلا اننى لا استطيع ان اختتم هذه الرسالة، بدون مجرد الإشارة إلى مكانة ارتو كشاعر حتى لا انضم إلى طابور جلاديه الذى لايزال يطول فى ضوء الكتابات النقدية الحديثة عن معرضه التى حاولت استعراضها

إن ارتو الذى اسىء فهمه فى حياته، ومجد بعد وفاته كنبى شارك فى مصير الشعراء الذين كان يكن لهم الإعجاب: آلان بو، وبودلير، ونرفال ولوتريامون. ولم يمض وقت طويل - حوالى عشرين سنة - قبل أن يتحقق تقدير أهمية عمله. والغريب أن أكبر معجبيه لا يوجدون فى موطنه فرنسا، إنه كما تقول نعومى جرين فى كتابها «انطونين ارتو» شاعر بلا كلمات» حيث لاتزال توجد بوضوح التقاليد القديمة للتحليل العقلى والمنطق الديكارتى، ولكن فى إنجلترا، بل وأكثر فى الولايات المتحدة. فمن هم إذن الذين يعتبرون ارتو نبياً، من المؤكد انهم أولئك المعنيون بالمسرح. ولكنهم ليسوا وحدهم: فاسم ارتو لا يتردد ذكره فى المنشورات السرية أقل مما يتردد فى أية أوساط أدبية عندما تناقش قضايا تتعلق باللغة والأدب مناقشة جادة.

ولاشك أن المسرح كان المجال الذى شُعر فيه بتأثير آرتو لأول مرة وقد اعترف عديد من المخرجين والممثلين والدراميين المهمين بدينهم لارتو، وبوصفه **چان ـ لوى بارو** بأنه Le Theatre et son double أهم من كتبوا عن المسرح فى القرن العشرين. وبرغم أنه يمكن رؤية عناصر من «مسرح القسوة» **لارتو** فى أعمال كتاب مسرحيين رواد مثل **يونسكو وبيكيت** إلا انه لم يتحقق مفهوم **ارتو** للمسرح إلا فى السبعينيات، كما تقول **سوزان سونتاج** التى ربطت بين مسرح القسوة وبين حركة «فن الحدث» فى الفن التشكيلى التى ازدهرت فى منتصف الستينيات فى نيويورك على أيدى فنانين من بينهم **كليس أولدنبرج وچيم داين** وغيرهما. وتحقق هذه الأحداث الكثير من متطلبات **ارتو** الأساسية للمسرح، فهى تستبعد السيكولوچيا وتؤكد على الصوت والإبهار على حساب الكلمات، وفى أحيان كثيرة تفرض المشاركة على المشاهدين. ولكن **سونتاج**، كما تلاحظ **نعومى**، فشلت فى أن تذكر أن فن الحدث افتقر افتقاراً كاملاً لتطلعات **ارتو** الميتافيزيقية التى يتمحور حولها مسرحه.

ومن خلال نقده للمسرح المعاصر، هاجم **ارتو** بعض اكثر القيم والمعتقدات أصولية ـ الاعتماد على الفكر المنطقى والإيمان بقوة اللغة. وقبل أن يفرز العصر التكنولوجى عدم الثقة والاغتراب بكثير/ ندد **ارتو** بالمجتمع الغربى الذى رماه بالفساد والانحطاط. وفى رغبته فى العثور على نوع جديد من النظام ونوع جديد من العقيدة، تحول **ارتو** كما فعل سورياليون آخرون، إلى اللا معقول إلى المخدرات والصوفية والسحر. وبينما استطاب السورياليون الآخرون هذا المنحى بوصفه شيئًا مثيرًا، لم يكن هناك شىء آخر أكثر منه واقعية بالنسبة **لارتو**، ومن ثم كان **ارتو** رائد هيبيى الستينيات والسبعينيات الذين هربوا من مجتمع الجماهير المدمر للحياة لاتذين بلا معقول أخذ عدة اشكال، وبصفة خاصة علم الفلك والصوفية الشرقية.

إن رفض المجتمع الغربى يقترن فى الغالب بعدم الاستعداد لوضع اىّ إيمان فى قوة اللغة او نفوذها. فالكلمات تعتبر أدوات لنفس المنطق والعقلانية التى كانت تقودنا إلى الهلاك. لكن انعدام الثقة باللغة هذا لم يبدأ مع **ارتو** أو حتى مع السورياليين فقد وجدت أزمة الوسائل الشعرية كما يسميها **چورج ستايز**. جذورها فى القرن التاسع عشر مع **رامبو ومالارميه**.

ولم يكن **ارتو** فى أى وقت من الأوقات، على استعداد ليقبل اللغة والشعر بشروطهما الخاصة. وبدلاً من ذلك حاول أن يحول الأدب إلى شىء لم يكن أدباً. والعنف والبذاءة اللذان يميزان القصائد التى كتبها قبل موته يفصحان عن أكثر من ثورة ميتافيزيقية ضد القيود التى تفرضها حالة الإنسان. وهما يكشفان ثورة **ارتو** على الأدب نفسه. فقد أراد أن تصبح قصائده جزءًا من عنف الجسد، مثل جرح فيزيقى، ومثل صرخة رجل يتألم. وتقول **نعومى جرين** فى ختام دراستها المهمة. أيا كانت نية **أرتو**، فإن أصالة قصائده الأخيرة لا تأتى إلا من قوة رؤياه، من العذاب، واليأس، والهلع الذى كان: **انطونين آرتو**.

قصائد من: أنطونين أرتو

رسوماتي ليست رسومات

رسوماتى ليست رسومات لكنها وثائق.
ينبغى أن تتطلع فيها وتفهم ما فى الباطن.
احكم عليها فقط من وجهة نظر الفن أو
الصدق كما يمكن أن تحكم على شىء
موحٍ وكامل وتقول:
هذا حسن بأكمله، لكن هناك افتقاراً
إلى التدريب اليدوى والتقنى ومستر أرتو
كرسام مجرد مبتدئ، إنه يحتاج إلى عشر
سنوات من التعليم الشخصى أو فى كلية الفنون
التطبيقية.
وهو أمر غير حقيقى لأننى مارست الرسم
عشر سنوات على مدى حياتى،
لكننى أيأس من الرسم الخالصِ
أعنى أن هناك فى رسوماتى نوعاً
من الأخلاقيات الموسيقية التى صنعتها عن طريق
أن أحيا ضرباتى،
ليس باليد فقط لكن بشهيق قصبتى الهوائية
الأجشّ
وأسنان مضغى
وهذى ليست أشياء لترى من خلال
ميكروسكوب، ولا هى أشياء
لترى إذا أصر شخص على أن يراها تحت
غطاء زواية الطبيعة هذه.
أقصد أن أقول إننا نبصر من منظور فيلمى لأن
رؤيتنا الراهنة المدركة بالعين شوهتها واضطهدتها
وقمعتها وعكستها وخنقتها اختلاسات معينة
وفق مبدأ حالة عقلنا، وكذلك بشأن
هندسة أسنان وجودنا، من العصعص فى قاع
العمود الفقرى، إلى أساسات كُلاّب
عظام الفكين التى تدعم المخّ.
وإذ أقاوم هذه الاختلاسات
شطفتُ ونحتٌّ كلّ غضبات كفاحى
بسبب عدد من طواطم الوجود
وهذه التعاسات، رسوماتى، هى كل ما تبقى.
لكن هناك المزيد، وبصفة خاصة

أن هذا الكفاح فى جـوهره لا ينى يتأكـد بصورة مادية
بواسطة الخطوط والنقاط.
هذه النقاط منثورة على الصفحة.
هذه الرسومات هى ما يمكنك أن تسميها
خطوطاً بين فرجتين
إنها من فرجتين حقيقة، كما لو
كانت معلقة فى إطار
الحركة التى تصاحبها،
الحركة التى ترهق النفَس،
مثل ظلال فى قاع حفرة،
التى لايمكن أن تكون ظلها فحسب،
لكنها كائن حى آخر
والتى تلعب عندئذ من ظل إلى ظلّ
فوق رأس الحفرة.
وهكذا تضاف عاطفة،
شىء مثل إطار الشعر الذى
تفرزه العاطفة بصورة طبيعية
(كما يقول المرء: هناك شعر
من العاطفة التى تولد الرسومات، أعنى
أن أى أحد كان يتطلع إلى رسوماتى ينبغى
أن يضيف هذه العاطفة الأولية التى
تخضعها الطبـيعة إلى الألم الناجم عن ألا تصبح
أكثر من أمِّى عاجز.

أبريل ١٩٤٦

●

رسالة إلى بيير لوب Pierre Loeb

صديقى العزيز
سوف يعود الزمن
عندمـا كـان الإنســان شجـرة بدون أعـضـاء أو
وظيفة،
لكنها كانت تملك الإرادة،
وشجرة الإرادة التى تمشى.

لأن الأكذوبة الكبرى كانت أن تجعل الإنسان
متعضيّاً،
تناول الطعام،
الاستيعاب،
الحضانة
الغائط،
هكذا يخلق نظام كامل لوظائف خارج
مجال الإرادة المتعمدة:
الإرادة التى تحدد نفسها كل لحظة،
بدون وظائف كانت خافية مؤكدة، يحكمها
الوعى.
لا يبقى حقيقة، إلاّ القليل
من كنهنا ومما نريد
ذرة دقيقة من الغبار تطفو على السطح،
والبقية، بيير لوب، ما هى؟
متعضٍ ليزدرد بنهم،
يكسوه لحم كثيف
ويتبرز
وفى حقله
مثل قوس قزح مصالحة مع الرب
قزحى اللون بعيد،

تلك الذرات المفقودة،
والأفكار،
تطفح على السطح،
تطفو،
حوادث ومخاطر فى وحدة جسدٍ بأسره.
ماذا كان بودلير،
ماذا كان پو، ونيتشه، وچيرار دى نرڤال؟
أجساداً
كانت تأكل،
وتهضم،
وتنام،
وتشخر مرة فى الليلة،
وتتبرزّ
ما بين ٢٥و ٠٠٠ ٣٠ مرة
وفى مقابل ٣٠ أو ٤٠ ألف وجبة،
٤٠ ألف نومة
٤٠ ألف شخير،
٤٠ ألف احتقان ومرارة فى الفم صباحاً
وعليها أن تقدم حوالى ٥٠ قصيدة لكل منها.
حقيقة، هذا غير كاف
والتوازن بين الإنتاج السحرى والإنتاج

الأوتوماتيكى أبعد ما يكون عن التحقق،
إنه مختل على نحو بغيض،
لكن الواقع الإنسانى، يا بيير لوب، ليس كذلك.
نحن تلك الخمسون قصيدة
الباقى ليس نحن لكن اللاشيء هو الذى يكسونا،
يضحك منا أولاً،
يعيش علينا فيما بعد.
لكن هذا الخواء ليس شيئاً.
ليس شيئاً ما،
إنه بعض الناس.
أعنى بعض الرجال.
حيوانات بدون إرادة أو فكر خاص بهم،
أى، بدون ألم خاص بهم.
بدون قبول باطنى بالرغبة فى المهم الخاص،
والذين لم يجدوا طريقة أخرى لكى يعيشوا
غير أن يزيفوا الإنسانية،
والذين حولوا الجسد ـ الشجرة،
لكن الإرادة الخالصة التى سكنَّاها،
إلى غائط ـ إنبيق،
هذا البرميل الخشبى لتقطير الغائط،
سبب الطاعون،
وجميع الأمراض،
وهذا الجانب من الضعف المهجَّن،
الوصمة الخلقية
التى تسم سليل الإنسان.
ذات يوم كان الإنسان خبيثاً.
كان مجرد أعصاب كهربية،
شعلات من الفوسفور المحترق أبداً،
لكن هذا تحول إلى حدوتة
لأن الحيوانات وُلدت فيها،
الحيوانات،
تلك النقائص الخاصة بمغناطيسية داخلية،
ذلك الثقب للتجويفات فيما بين وسادتين هائلتين،
التى لم تكن،
التى كانت لا شيء
واصبحت شيئاً ما
والحياة السحرية للإنسان سقطت
الإنسان سقط من صخرية المغناطيسية
والإلهام الذى كان الأساس
أصبح صدفة، حادثة،
ندرة،

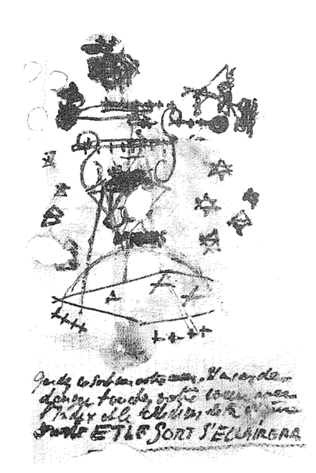
امتيازاً،
امتيازاً ربما
لكنه يواجه هذه الكومة من الفظائع
التى كان من الأفضل ألا تكون قد ولدت.
هذه ليست الدولة الفردوسية،
هذه هى دولة العمل اليدوى،
العامل،
العمل
بدون أخطاء، بدون تلف
فى ندرة لا يمكن وصفها.
لِمَ لمْ تستمر هذه الدولة؟
لأن متعضيّ الحيوانات، الذى صنع من أجل الحيوانات وبواسطتها،
التى خلفت هذه الدولة طوال قرون،
سوف ينهار
لنفس الأسباب على وجه الدقة.
هذه يتعذر تجنبها أكثر من تلك.
إن انهيار متعضّى الحيوانات،
يتعذر تجنبه أكثر من العمل غير العادى
فى جهد الإرادة الفريدة والتى لا يمكن الوقوع عليها أبداً

هذا الإنسان ـ الشجرة فى الواقع،
الإنسان بوظائف أو أعضاء تبرر إنسانيته،
ذلك الرجل استمرّ
تحت ثياب الآخر الخادعة،
لقد استمر فى إرادته،
بدون تنازلات أو احتكاك بالآخر.
وذاك الذى سقط هو ذلك الذى حاول أن يحيطه
ويحاكيه
وسرعان
ما سوف يكشف عن جنونه
بطرقعة شديدة
مثل قنبلة.
لأنه كان لابد أن يوجد ستار بين أوّل الرجال ـ الشجرة
وبين الآخرين.
ولكن بالنسبة للآخرين، مرّ زمن، قرونٌ من الزمن على الرجال
الذين بدأوا فى الوصول إلى أجسادهم،
مثل الرجل الذى لم يبدأ ولم يتوقف عن الوصول إلى جسده،
لكن فى الفراغ
ولم يكن هناك أحد

ولم تكن هناك بداية.
وبعد؟
ثم؟
ثم نشأت النقائص بين الإنسان والعمل العقيم
الخاص بملء الفراغ أيضاً.
وعما قريب سوف ينتهى هذا العمل.
وسوف يضطر الزبْل أن يُفسح الطريق.
زبْل عالم اليوم
شيد فوق عمليات بتر هضمية لجسد مزقته
عشرة آلاف سنة من الحروب،
والشر،
والمرض،
والفقر،
ونُدرة الأغذية، والأشياء، ومواد الضرورة
الأولى.
القائمون على نظام الربح،
بالمؤسسات الاجتماعية والطبقة المتوسطة،
الذين لم يعملوا أبداً
لكنهم كدسوا الثروة المسروقة حبة بعد حبة،
لآلاف ملايين السنين،
ويخزنونها فى كهوف خاصة بقوات تحرُسها
البشرية جمعاء،
بعدد خاص من الاستثناءات،
سوف يجدون أنفسهم قد اضطروا إلى التنازل عن
طاقاتهم
والقتال من أجل ذلك.
وهم لن يتمكنوا من تجنب القتال
لأن حرق جثثهم الأبدى هو نهاية الحرب،
هذه الحرب، الحرب الرؤيوية القادمة.
لهذا أعتقد أن الصراع بين أمريكا وروسيا، حتى
لو تدعم بقنابل ذرية، ليس بالشىء الكبير إذا ما
قورن وضوهى بهذا الصراع الآخر الذى سوف
يشتعل
فجأة
بين القائمين على الإنسانية الهضْمية
على جانب،
وعلى الجانب الآخر
الإنسان ذى الإرادة الخالصة وخبرائه وأتباعه
النادرين للغاية
لكنهم يملكون قوة
سرمدية
على مدائنهم.

أبريل ١٩٤٧




ET LE SORT S'ECLAIRERA

arthur adamov
auteur

de
l'aveu
livre
dans
des

unique
l'histoire
lettre
antonin artaud





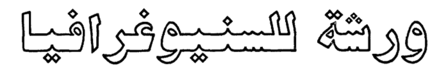



Antonin Artaud
22 mai 1947

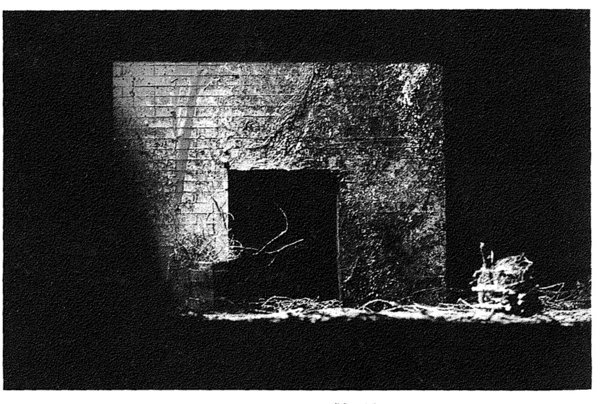
هناء عبدالفتاح



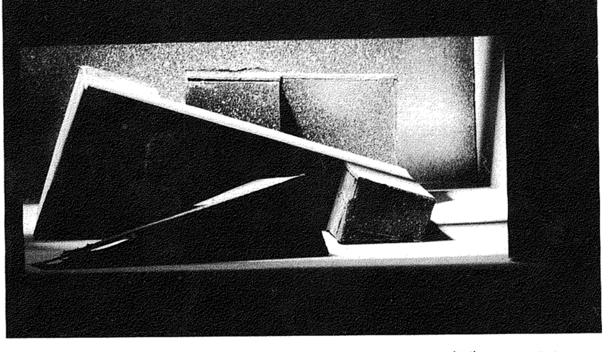
ـ مستر هابن فى ورشة عمل



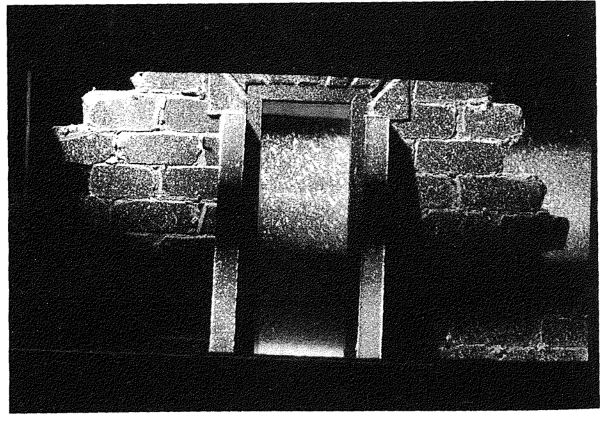
ورشة للسنيوغرافيا



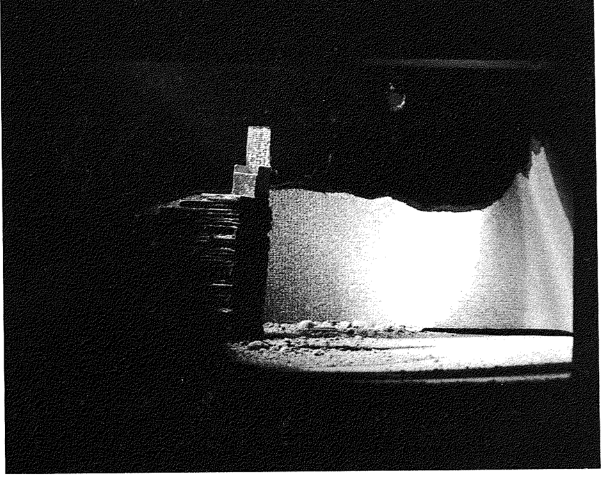
- مسرحية ماكبث لشكسبير - غادة عبدالوهاب - أكاديمية الفنون



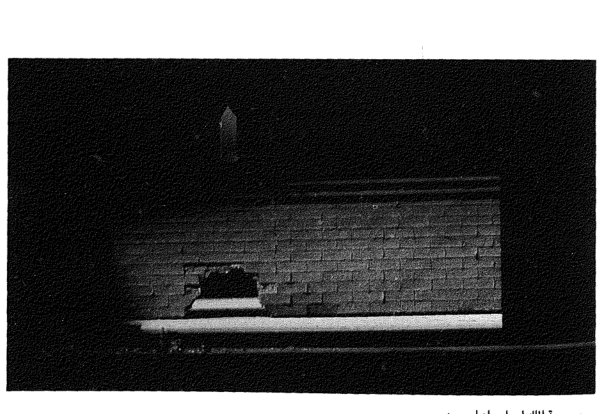
ـ مسرحية ماكبث ــ محمد عائد فايز



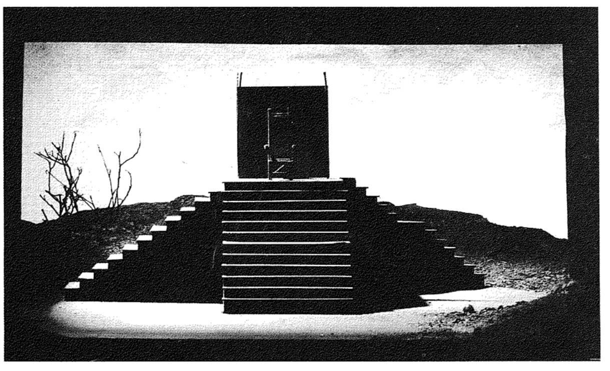
- مسرحية ماكبث ـ أسامه هاشم



ـ مسرحية الملك لير ـ شكسبير ـ محمد عائد فايز



- مسرحية الملك لير-إسماعيل محمد



ـ مسرحية الملك لير ـ عمل جماعى ـ المعهد العالى للفنون المسرحية

متابعات
مسرح

ورشة للسينوغرافيا تحيل التراب فنا!

فى زيارة قصيرة لم تتعد خمسة عشر يوما زار الأستاذ الألمانى **جرالف إدزارد هابين** المعهد العالى للفنون المسرحية بدعوة من أكاديمية الفنون بالتعاون مع معهد جوته النشط بالقاهرة.

ينظم هابين مع قسم الديكور بالمعهد فى إحدى أروقته ورشة للسينوغرافيا* لطلبته وطالباته. فيحيا الفنان المعلم معهم طوال هذه الفترة الزمنية القصيرة ليجربوا ويتعلموا ويفيدوا. لم يكن هدف هابين تعليم المصريين من الفرقة الثالثة بقسم الديكور مبادىء الرسم والتصميم؛ فهم قد تعلموه جيدا بمعهدهم، ولم يكن يرمى أن يروا المسرح عبر عيونه، ولا أن يلقنهم ما تعلّمه، أو أن يفرض عليهم مناهج أكاديمية ثابتة ، بل كان جل هدفه أن يحتوى طلابه ويحتضنهم تحت جناحه، فيدفع الكامن فيهم للتفجر، والساكن داخلهم للتحرك، للإبداع، دون أن يكون وصيا عليهم، دون نمطية التعبير، دون فوقية أستاتية متعالية، بل بحرية بالغة وبليغة، كى يقدم الطلبة أنفسهم بأنفسهم، عارضين إلهاماتهم الفنية.

من يكون إذن ذلك الوافد عليهم؟

إنه جرالف إدزارد هابين.

Graf - Edzard Habben ولد فى ١٣ يونية عام ١٩٣٤ بألمانيا، بمدينة موريرس في منطقة نيديرهاين.. يقضى طفولته أثناء الحرب العالمية الثانية وعندما كان تلميذا بالمدرسة الثانوية، بدأ يفكر جديا فى السفر إلى باريس، فقد أراد أن يكون

---

* للتعرف على أصول السينوغرافيا انظر كتاب الفضاء المسرحى الجديد (صفحات ١٥٩ - ١٨٢) للمؤلف جاك بولييرى، ترجمة: **نورا أمين**. من إصدارات المهرجان الدولى للمسرح التجريبى عام ١٩٩٣.

رساما، وبعد انتهائه من المدرسة العليا للفنون فى كريفيلد فى السنوات (٥٤ ـ ١٩٥٨) درس كذلك بالمعهد الفرنسي بمتولون Ecole Des Beauxs - Arts قسم الرسم والجرافيك، وحصل على دبلومة فى الفن. ثم أنهى دراساته الجامعية العليا فى الفنون تحت إشراف الأستاذين **جيرهارد** و **فالتربركير**، كما أتم دراساته المتخصصة فى الفنون الجميلة تحت إشراف الأستاذ **جوزيف فاشبندر** عام ١٩٥٨. وبعد ذلك حصل على منحة دراسية فسافر إلى فرنسا لينهى دراساته المتخصصة فى الفنون.

أعماله الفنية:

- تصميم لوحات سينوغرافية لأغانى **جورج براشينر** فى كريفيلد (فى العامين ١٩٦٣، ١٩٦٥).

- قدم أول عمل سينوغرافى له (بمسرح الشباب) بمدينة جوتينجن فى العامين (١٩٦٣، ١٩٦٤).

- توالت أعماله السينوغرافية الأولى التى قُدمت (للمسرح الألمانى) بنفس المدينة المذكورة حتى عام ١٩٦٥.

- توالت تصميماته السينوغرافية فى مختلف المسارح الألمانية:

- مسرح إرنيست ومسرح كانيا فى هامبورج ـ مسرح شيللر فى برلين ـ المسرح الحر فى بيرن وغيرها من المسارح.

وتعاون مع المخرجين الألمان ومن أبرزهم:

إروين باكواس ـ نوبيرت بينش ـ بينا باوش ـ هارى بوكيفيتش ـ روبيرتو كويللى ـ إيفاديامانتشنين وغيرهم.

ورشة السينوغرافيا

أصبحت كلمة «سينوغرافيا» اليوم، تعنى ابتكار شكل جديد وإدماجه فى التركيبة المسرحية، بعد أن كانت تعنى لدى الإغريق فن تزيين خشبة المسرح، وعند فنانى عصر النهضة، رسم خشبة المسرح ووضع المنظور المسرحى، وتعنى بالنسبة إلى مصممى الديكور بالقرن التاسع عشر تصميم خرائط المسرح. ويميل المفهوم السينوغرافى إلى تعريف الظاهرة النفسية ـ الفسيولوجية التى تربط بث العرض باستقباله. وتعريف العلاقة الهندسية « «المسافة» بين خشبة المسرح والصالة، وبالتالى هندسة ومدلول هذه المسافة نفسها. وهكذا يحل مفهوم بنية وتنظيم الفضاء المسرحى محل استخدامه الإغريقى فى الأصل حيث يحدث التطور الفنى والجمالى ومنذ أول ظهور للجهاز البصرى بالمسرح أعلن عن هذا الفصل فى مفهوم الفضاء البصرى.

لم تعد السينوغرافيا ـ إذن ـ مجرد ديكور داخلى، أو «موبيليات» فخمة، ولاحتى صورة فوتوغرافية للواقع، بل غدت فنا قائمًا بذاته يحوى الفضاء المسرحى السابحة فيه خشبة المسرح، والموضوع فوقها الممثل بجسده وحركته، وإيقاعه الخاص، مع توظيف للديكورات التى يعاد تركيبها فى تشكيلات تتلاءم والفكرة المسرحية الجوهرية لكل مسرحية على حدة، قد تصبح هذه التشكيلات مكعبات أو مستطيلات أو مربعات أو غيرها من الأشكال الهندسية، التى تتخذ عبرها الإضاءة فتعطيها اللون وتمنحها التون

وتحييها بالإيقاع. السينوغرافيا - إذن - هي العرض المسرحي باكمله، تجمع شتات المواد الحياتية من ابنية ونفايات وإكسسوارات، وكل ما يحيط بالإنسان، لتضعه في أطر فنية تشكل الفراغ بها، فوق الخشبة.

لذلك كله فإن «هابين» الألماني عندما اقام ورشته مع طلبته المصريين، الح عليهم بان يستعينوا بكل ما يحيط بهم، بحياتهم، بالقش، والزلط، «والطوب» والأقلام الفارغة، والعلب، والأوراق المهملة، ونشارة الخشب، بالشموع وبقاياها المطفأة، بعلب الكبريت الفارغة، ليبني طلابه بكل هذا عالمهم، ويخلقون منها معزوفات سينوغرافية فنية خالصة.

ولذلك ايضا عندما قدم «هابين» نتاج طلابه وطالباته من الفرقة الثالثة قسم ديكور في معرضه بالمعهد، كنا نرى في إبداعاتهم قدرات فنية مبتكرة في التصميم، وفي الألوان، وفي هارمونية التكوين، وفي انتقائهم الفريد لمواد ديكوراتهم من المواد الحياتية المهملة، وأبسط المواد التي كانت دائما لاتوضع في عين الاعتبار، ويرميها الناس في سلات مهملاتهم، أما هم فيعيدون تصميمها وصياغتها من جديد، لتستحيل فنا مسرحيا متألقا. وكأن المبدع قد لم من شتات الواقع ليعيد خلقه ثانية وفقا لما يراه.

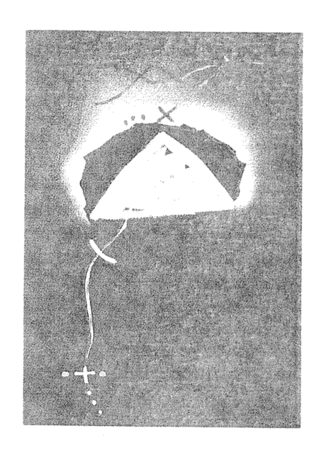
لكن فكرة إعادة الصياغة هذه ليست بالضبط فكرة قائمة على تصنيع المواد المتبقية منا، بمواد صناعية شبيهة بأصولها، إنما تحمل فكرة الاستخدام الفني فكرة فلسفية أخرى ذات مغزى، وهي أن بقايا الإنسان يعيد الإنسان نفسه صياغتها، وكأننا نحيا في دورة كونية تعيدنا لأصولنا وليس لأشباه هذه الأصول، فتموت موادنا المستخدمة، لتحيا من جديد على أيدينا وتحمل الفكرة بعدا آخر، وهي أن الحياة وصيرورتها تحييان بفضل العمل الفني، وتنبعان من قدرة المواد المحيطة بنا، لرؤيتها بمنظور يشع فيها حياة وخلقًا وإبداعًا. فموادنا المستخدمة هي حياتنا ذاتها.

إن الاستخدام التشكيلي الرائع لهذه المواد التي شهدناها في معرض نماذج الموديلات المجسمة السينوغرافية لطلبة قسم الديكور تحت إشراف «هابين». تؤكد اكذوبة الدعوى التي يدعيها بعض ادعياء الفن من مصممي الديكور والسينوغراف بمصر، من ان تصميم أعمالهم المسرحية يحتاج إلى الآلاف المؤلفة من الجنيهات لشراء المواد اللازمة لإنتاج هذه الأعمال، واثبتت التجربة أن أبسط الإمكانيات والمواد قادرة على أن تصنع من «التراب فنا»، وتخلق أعمالاً فنية رائعة.

ينبغي لهذه التجربة أن تتكرر، وقد بدأتها أكاديمية الفنون، التي يحاول رئيسها الدكتور **فوزي فهمي** الاستعانة بخبراء المسرح الأجانب في مختلف الميادين المسرحية، كي تفيد طلابنا المتشوقين لمعرفة مسرحية علمية صحيحة!

ونعرض بعض نماذج من أعمال طلبة وطالبات الفرقة الثالثة من قسم الديكور بالمعهد العالي للفنون المسرحية، ونشاهد في هذه النماذج أعمالاً من مسرح **شكسبير ومارلو وبريخت وفايس** وغيرهم.

هـ . ع



الشعر:

رأى صديقنا الشاعر «**خالد يسرى البوهى**» من الإسكندرية، أن يشارك فى ملف هذا العدد عن (تجليات الجسد) بقصيدة عنوانها (ملحمة الروح والجسد)، ولأنه قد كتبها لهذا العدد بالذات، فنحن ننشرها هنا فى ديوان الأصدقاء، على ما فيها من ركاكة فى اللغة وفقر فى الخيال وسذاجة فى الرؤية، ويبقى أن ننصح صديقنا بقراءة هذا الملف (تجليات االجسد) بعناية، ليعلم أن علاقة الروح بالجسد اشد تركيبا من ان تختزل إلى مجرد التناقض؛ واغنى من ان تترك الإنسان مخيرا بين أحد الطرفين.

أما القصائد الأخرى فى ديوان هذا العدد، فمنها قصيدة متميزة لصديق قديم هو الشاعر «أشرف الخضرى»، ونرى فيها كيف أنه يتقدم نحو تاكيد شاعريته عن طريق تكثيف التجربة والسيطرة على الإيقاع وحسن توظيف الجملة الشعرية، وإن كان لايزال يقع فى بعض الهنات، مثل الإسراف فى التقفية أحيانا، واللجوء إلى الألفاظ المجانية العامة مثل (المعصرات) فى أحيان أخرى. أما قصيدة الشاعر د. محمد عامر الموزونة، وقصيدة الشاعرة **عبير نصار** النثرية، فننشرهما حفاوة بالصديقين الجديدين.

ديوان الأصدقاء

قُبلة فرنسية

اشرف الخضرى دمياط

الريحُ تمضى بيننا
مَحزُونَةً ومُهَدّمَةْ
وَيَداكِ تَحْتَرِقَانِ
نسجَ المَلْحَمَةْ
ونا أخاف عليك
فَكَّ الأَحْزِمَةْ

ليلى عليكِ من المآسى ظُلمتان
وعلى لسانى يا حبيبة نجمتان
مدى لسانك فى فمى
مدى لسانك لا تقولى أستطيع ولا اطيع
هذا قطيع خلفنا
وأمامنا أُفُقٌ رضيعٌ

فَكّى الأزرةَ

للصفير وَرَنّمى:

يا حُلْوُ يا بنَ الصحو، حتى ينتمى:

فَإن انتمى. هُبّى وَقَرّىَ فى دمى

مفتوحةٌ سُبُلُ الدُخولِ إلى فُؤادٍ مُنكَسرُ..

نقشتْ عليه المعْصرَاتُ القهرَ...

حتى ينحسرْ..

والمُعْصراتُ عَرَفنَ أسبابَ الشتاءْ

وأراك تمتلكين مفتاحَ المطرْ.!

●

ما أنت

محمد عامر - المحلة الكبرى

صحراءٌ ممتدّةْ

برق/ رعدْ

كثبانٌ رمليه.. يشتد البردْ

قمرٌ يُقتل خلف تلال حمراء

يأتيني صوت البحر الصادر والأمواج الصخريه

جزرٌ. مدٌّ...

جذبٌ.. شدْ

صوتك يهتفُ فى سخريةٍ

ما أنتَ!؟

الصمتُ كئيب... لا ردْ

شعركْ أسودْ مثل الليل

والليل يخيم فى القلب

نبضاتي لا يحصيها العد

أحزانى فى أوردتى

تتجمع فى قلبى.. تمتدْ

طفلٌ فى المهدْ.. يصرخ... يحتدْ

يطلب ثدى الأمّ. ولكن.. لا ردْ

●

ملحمة الروح والجسد

خالد يسرى البوهى - (الإسكندرية)

نهد يتحدى...

.....

ممتلئا برحيق الشهوة نادى::

من يقتحم الحصن المفتوح الأبواب

المنزوع الحراس؟!

هل لى أن أقبل دعوة ممشوقٍ يدعونى

من ذا يرفض داعي النهدْ؟!!
نهدٌ غضٌ قد نادى كل رجال الأرض بلفته قدْ
هل يعقل إلا أن أقتات الحسن المورق من
أفنان النهدْ؟!!
وأخذت أطيل الفكر الحائر بين الجزْروبين المدْ
....
... .
اهتز النهد، تكهرب جسمي يستبق الخطواتِ
بنار الشهوةِ تلتهم النهد المتكشفَ
والحسناءَ تلاعبهُ في ودْ
... ...
خرج النهد الظمآن ببحرٍ في العرق الممتدْ
أحسست حرارتهُ
وأحس لهيباً بي
يحتدْ

....
....
وامتد الثغر ليلعق من نهد الحسنِ
الشبقي الصبوة؛ ثم امتدت يدْ
وامتد الملعون الصادي...
في شبق موقد
... .
الحسناء تهاوت كالسكرانة تحسو
خمر اللذة قد جالت فيها تشتدْ
... .
وارتاحت في جسدِ
لكن....
لم يرتفع الستر الروحي، ولم ينفكّ السدْ
فالروح تسامت، والجسد الأرضي ارتد
الجسد الأرضي ارتد

●

اريد ان أحيا

عبير محمود نصار ـ الناصرة ـ فلسطين

أريد أن أحيا
كخيل مغامرة
لكن كيف؟
عصفوره تخدش القفص الحديدي
أيدي بيضاء مكبلة
من خلف الجدران القديمة
يا براكين الغضب
طرّوي بنتَ الشفة

دمعتي
ابتسامتي
عقارب ساعتي الساكتة
سأجمع صخور الأرض
وأبني صرحا
في فؤاد كل عبد
لا يهز
اي زلزال عبوديه

القصة :

لا نريد أن نشغل أنفسنا ونشغل الأصدقاء بالحديث عن قضايا فرعية لا تهم الجميع، ونفضل أن نستغل هذه المساحة المتاحة لنا فى نشر بعض النصوص التى ترسلونها، بعد أن نجتهد حسب طاقتنا لاختيار الصالح منها.

ولكن يحدث أحيانا أن نجد أنفسنا مضطرين للخروج عن الموضوع الأساسى لننبه بعض الأصدقاء إلى أن الفن مرتبط أوثق الارتباط بالهدوء واللين والتماس الأعذار للآخرين وعدم إلقاء التهم جزافاً.

والمناسبة هذه المرة أن أحد الأصدقاء أرسل خطاباً غاضباً ولم يترك أى واحد ممن يعملون بالمجلة إلا ووجه إليه اللوم الشديد واتهمه بأنه يقف عائقاً فى سبيل نشر إبداعه الذى يسرف فى الإشادة به.

ولأننا لا نستطيع أن نرد على اتهاماته برسالة شخصية حيث لا نملك جهازاً من العاملين يستطيع أن يغطى هذه الخدمة المهمة بالتأكيد، نود أن ننبه ذلك الصديق وغيره من الذين يحسون بذواتهم إحساساً زائداً أن هذه الطريقة تسئ إليهم أكثر مما تفيدهم... فإذا كان الصديق الذى نتحدث إليه يكتب لنا «وأول ما يستفز مشاعرى...» لم يكن من حقه أن يغضب وإنما عليه فى البداية أن يشحذ أدواته الفنية وأولها اللغة بالتأكيد.

ومثل هذا يمكن أن يقال للأصدقاء والصديقات الذين يكتبون إهداءات لأصدقائهم أو أساتذتهم أو لكتاب متوسطى الموهبة.. ولسنا وحدنا الذين نرى عدم أهمية هذه الإهداءات والرسائل التى تبعث عبر القصص فقد شاركتنا مجلة «سطور» الرأى نفسه.

ونعتذر للأصدقاء عن هذه الإطالة، وهذه هى القصص المختارة لهذا العدد.

وإلى اللقاء

الجلوس أمام امرأة عارية

عزت عيسوى ـ القاهرة

١ ـ الموديل العانس.. والموديل العذراء:

كبرت، ولم تعد ترسم عارية، واكتفو بنصفها الأعلى، وهى بثيابها وغالبا بجانبها أو بوجهها، وكل ذلك يقلل من دخلها، حتى الأتيليهات (الأساتذة، والطلبة) استغنوا عنها، وكذلك السينما الشعبية التى تذهب إليها ليقدمها قاطع التذاكر لزبائنها بدأ فى الاستغناء عنها.. لابد من البحث عن مساعدة، وهى تعمل بجوارها كقوادة، هكذا يفعل بها الزمن، لو كان لها رجل وأولاد أو حتى أسرة، ولكن حتى الندم جاء متأخراً، ووجدتها «غلبانة» تجرى على أبيها المشلول فتخدم فى البيوت، تغسل، وتمسح ساعات فى أيام معينة وترعى غرفتها على السلم وأباها، وحدثتها مباشرة:

«فى البداية تجلسين بقميص بحمالات خفيف والأستاذ الدكتور يحدد لك وضع الجلسة، وقد يطلب منك الاستلقاء على الدائرة الخشبية عارية وفوقك ملاءة بيضاء لا تستحى ولا تتضايقى للمسافة وحركاته على

جسدك ثم يقف الطلبة، ويرسمونك خلال محاضرتهم، ثم يكملون رسومهم، فى منازلهم، وقد يختارك كبيرهم عشيقة، وخادمة، وموديلاً وقد تتزوجينه.. حدث هذا من قبل كثيراً.. الخير هناك كثير.. بس وافقى»

كيف تجلس عارية أمام شبان يرسمونها؟! يعنى أيه!!.. ينظرون ويرسمون فى أوراقهم، وبعد الرسم. إنها تدخل البيوت تغسل، وتمسح بشرفها، وماذا ستفعلين فى الزمالك مع الأساتذة، والطلبة.

٢ ـ أول درس تصوير:

دخل المعيد الأتيليه، ويكشف الأسماء قام بتوزيع الطلبة، ويترتيبهم داخل مربعات شطرنجية حول شكل نصف دائرة، وستارة مغلقه تخفى خلفها منصة خشبية دائرية ستجلس عليها الموديل، ويجلسها الأستاذ، وتأكد من وجود الحوامل الخشبية، ومن كل أدوات الرسم وخاماته مع الطلبة، واختفى خلف الستارة.

«الموس جت» قالها أكثرنا تهريجا، وتجمع حوله البعض يطلون معه يتابعونها.

فى انتظار فتح الستارة، ورؤية الموديل، والأستاذ، والمعيد.. نبرى الأقلام لتصبح رفيعة، ونختار أخف درجات أقلام الرصاص ليسهل مسحها.

فتح الستار ، وظهر الأستاذ ولم نلتفت إليه.. طارت عيوننا، وحطت على العرى الظاهر تحت الملاءة البيضاء فوق الدائرة الخشبية، ومن بعيد جاء صوت الأستاذ ليعيدنا إلى الأوراق، والأقلام، والموديل ، والفن، وأول درس تصوير «موديل عارية».

٣ ـ اللوحة:

بيضاء.. صحراء، وشمس مبهرة بلا حدود تزيغ البصر ترجف القلوب فتستعصى على اللوح الخشبى المستقيم القائم بثقله على الحامل كما تتنى الدبابيس اليابانية على أطرافها.. انظر إلى اللوحات البيضاء حولى.. حوائط مستشفيات.. أكاد أصاب بالإغماء.. من أين أبدأ؟! من أى جانب سأضع أول خط؟! القلم فى يدى، ويدى مرتفعة فى الهواء وعيونى حائرة.. أين ستسقط اليد؟! أتمهل، وترتفع، تدور وتتمهل هنا وهناك نقطه، وشرطة، وخشب، خطوط تتجمع لتتجمد، وخطوط تتوازى، وتبتعد، وتنتشر توقع أنغامًا نهائية.

٤ ـ الوقوف أمام امرأة عارية:

لا نستطيع التركيز، واستيعاب الجسد العارى الملقى فوق الدائرة الخشبية فعيونهم علينا، وعيوننا كعقولنا حائرة.. بينما الشابات احمرت خدودهن، وتلعثمنا جميعا لا نستطيع الرد على أهم سؤال: كيف نرسم تلك العارية؟! وكلنا ارتجافات وكأننا سنغتصبها، يحدثنا الدكتور الفنان مزيلا رهبتنا: «من مكانك، ما يهمك رسمه.. المرأة، والملاءة وما يظهر منها، وما يختفى تحت الملاءة.. اتبع حدود الأشكال ما ينقطع هنا يتصل هناك بأقل الخطوط.. خط واحد ذكى عبقرى يستمر متصلاً من الرأس إلى القدم لا ينقطع ولا يتمزق» وبصوت متهدج، وكأنه يلقى شعرًا. «انظر وارسم بعمق» ، وعيونى لم تبرح الملاءة البيضاء، وصعدت عيناى، وبدأت من الرأس والعيون التى تنظر للأرض، والزمن ساعة لا تكفى، وكنا

نريدها عارية.. لا تخفى أى جزء من جسدها.. ماذا يبقى من العرى.. ويمر المعيد يسدى النصائح: «ابدأ بالشكل ككل.. ثم تعمق فى الأجزاء من زاويتك انظرأى شكل هندسى أمامك أو أكثر من شكل هندسى اجمعها ثم حدد أساس الجزيئات الهندسية..» وفى داخلى قاطعته وتهت بعيدًا.. اضعت متعة البحث فى تخيل باقى أجزاء الجسد عارية.. منكم لله جميعًا الوقت ضيق، وأمامنا اسبوع، وسأشترى مجله «بلاى بوى» لأكمل بها الرسم فدعونى أنت وأستاذك أكمل الرؤية، والتخيل والمقارنة. فأنا أقارن بين الزميلات الكاسيات، وبين تلك العارية فى الشكل، واليد تعمل مثلثات، ودوائر، وأنصاف دوائر والعين تتأمل ، وتتنزه ، وتقارن، وساد الصمت الأتيليه فلا همسة ولا كلمة.. حتى جاء المعيد، وأغلق الستار، ونزعنا اللوحة المرسومة، ووضعناها داخل الدوسيه الذى يضم العديد من الأوراق. واللوحات البيضاء والمرسومة، والملونة.

٥ ـ متحف العرايا:

«اختلف عنهم، ووحدى أسكن فى شقة حلم كل مصرى فنان، شقه زجاجية تطل من ناحية على منزل طالبات الجامعات، ومن باقى النواصى على أرقى بنات العائلات المصريات.. لا أجيد سوى الرسم وأضيِّع على كل نوعيات الإناث نقودى، وشبابى، وشقتى أمامى، وخلفى، وبعد ما تخرجت طرأت تلك الفكره فى رأسى ست وثلاثون قطعة زجاجية تظهر أمام كل العيون سأرسمها أوضاعا عارية، مئات المجلات لو طلبوا مئات الجنيهات لو ظهرت كما أريد، أصدقائى وأفضل الفنانين سيبرزون تلك الأوضاع لابد أن تأتى الموديل التى تعلمنا عليها، هكذا قال، وقلت: علمتكم أنا أعرف لغة اللحم تعالوا، وانظروا كل أنواعه من شقتى على الڤيلا التى يملكها والدى، ثم هى قد كبرت، وتبادلها الطلاب، والأساتذة، وأولاد البلد.. كيف ما لازالت تثيركم أم هو أفضل رد الجميل؟!.. فقراء الفن تعالوا انظروا إلى صور العرايا لدى وإلى العرايا من حولى، وحققوا لى حلمى متحف العرايا شقة، ستصبح مزارًا لكل العيون العاشقة.. تعالوا ارسموا أى عارية تشتهونها أو تتمنوها.

٦ ـ لابد من نهاية للعرى:

صممت عليها. وجاءت. سأرسمها أولا على ورق أبيض ثم أنقل هذه الأوضاع مع تكبيرها على ورق شفاف ثم على الزجاج وبصفة مؤقتة نقيم معًا فى تلك الشقه، وتأخذ أضعاف ما تأخذه من الكلية، والسينما، والأساتذة والطلبة « أنت وحدك فهما، وفنا لجسدها» قالها أحد الزملاء .. فقراء مثل بعض.. أحببت جسدها، واحترمته .. استسلمت لى فى بيت أحد الزملاء بعد ما رسمناها، وكنت الأول، وتبعونى، ولم، ولن أتزوجها.. جسدها يعطينى براعة، وقدرة على الإبداع، وقليل من كلمات الثناء، والمعارض للتجريد، وللدرجات العلمية، والبيع تبعا لما يريده الزبائن.. حتى هذا الصديق يستغلنا، وجسديا.. الطريق مسدود.. وداعا يا عاريتى وعشيقتى، وحبيبتى فسأصبح مدرس رسم فلا مكان لرسم العاريات وتأملى زمنك حتى لا تحتاجين إلى مساعدة عذراء.

صاحب المقهى

منصورة عز الدين - القاهرة

بعد أن أعاد رصَ الاكوابِ على الطاولة. رتب المقاعدَ من جديد.. خرجَ ينظر للطريق المظلم.. ثم دخلَ مقهاه. في أحدِ الأركان جلس منكمشاً على نفسه.

مضى الوقتُ بطيئاً. كان قد سمعَ آذانَ العشاءِ منذ ما يقرب من الساعة. فيما مضى كان يعشق فترةَ ما بعد صلاة العشاء حتى آذان الفجرِ تلك الفترة التي يتبوأ فيها الليل عرشَ الكونِ ثم ينسحب في نهايتها رويداً رويدا متنازلاً لدفقاتِ النورِ عن مواقعهِ في السماء. كي يحافظ على موقعه في قلوب عشاقه.

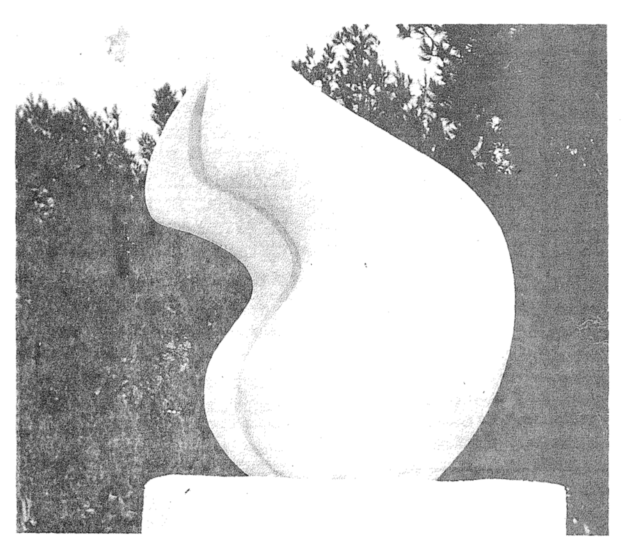
اما الآن وقد أصبح المقهى خالياً باستمرار فهو يحس أن الليلَ كالحجر الذى يجثم على صدره.

قام من مكانهِ واتجه إلى صورةٍ معلقة على الحائطِ لشابٍ يرتدى زى الجيشِ. وقف يتأمل الصورةَ لبرهة ثم مد يدَه يمسح الغبارَ الذى علق بها.

في نفسِ اللحظة دخل رجلُ المقهى وجلس على مقعدِ مجاورٍ للباب.. خف صاحبُ المقهى لاستقباله.. وضع الشايَ على النارِ جهز الشيشة وقدمها له.

اخذ الرجلُ يقلب عينيه في أركانِ المقهى دون أن يتكلم.. سحب نفساً طويلاً من الشيشة وتناول كوبَ الشاي من صاحبِ المقهى الذى جلس على المقعدِ المجاور له بدأ يحدثه عن المقهى الذى كان يغص بالزبائن وعن بصرهِ الذى ضعف. كان يبتسم من حين لآخر وينظر للرجلِ الذي كان يهز راسهَ دون أن يتكلم.. حينما اقترب الليلُ من منتصفه قام الرجلُ ومشى دون أن ينظر خلفه بينما وقف صاحبُ المقهى يرقبه حتى اختفى في الظلام.

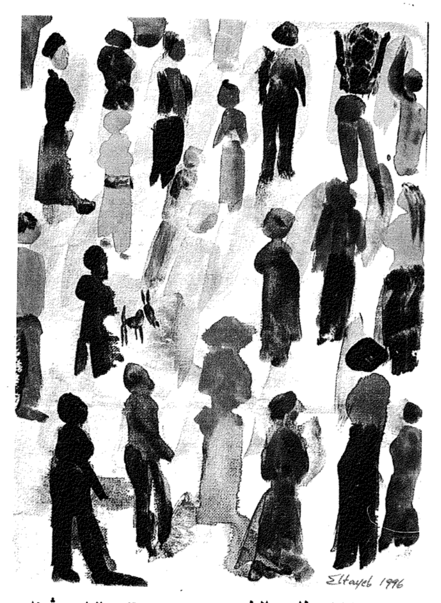
في اليوم التالي استيقظ مبكراً.. نظف المقهى. كنس المنطقة المجاورة له ورشها بالماء .. ثم استند لحائطِ المقهى الخارجي وجلس يخيط الأجزاء الممزقةَ في جلبابه القديم ويمسح المياهَ التي تنزل من عينه اليسرى المتعبة كعادته كل يوم يأتى بائعُ الجرائدِ الوحيد بالقرية.. يفترش الأرضَ بجوار شجرِة الجميزِ المواجهة للمقهى وينظر لصاحبِه من وقتٍ لآخر دون ن يتكلم اعتاد كل منهما الآخر. عندما تمطر السماءُ يجمع البائعُ جرائده ويدخل المقهى يتبادل كلماتٍ قليلةٍ مع صاحبه وينظران إلى بيوتِ القريةِ التى تظهر من بعيد تحت المطر.



لسنا هنا أمام تجسيد خالص ، ولسنا أيضا أمام تجريد خالص، ولكننا أمام عمل يعبر حدود هذين العالمين أو يصل بينهما فى ألفة تأسر البصر وتأخذه عبر المنحنيات الدافئة إلى حيث لا توجد حدود منظورة ، وفى نعومة توقظ الشهوة، لا لكى تثيرنا ، ولكن لكى تجعلنا نحس كيف أنها إنسانية وسامية إلى أقصى حد.

هذا العمل من منحوتات الفنانة **إيلينا بوتاجا** من معرضها بساحة الأوبرا المصرية.

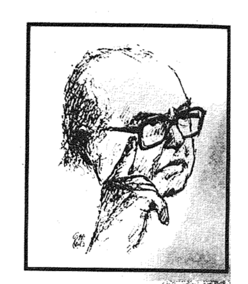
للفنانة اليونانية **إيلينا بوتاجا**



إحدى لوحات الفنان طارق الطيب من معرضه المقام حاليا فى ڤيينا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب







العدد العاشر • أكتوبر ١٩٩٧

أبو حنيفة .. وعنان بن داود

قصة لفردريش دورينمات حول الصراع العربى الإسرائيلى

كتاب أمريكا يعيدون إنتاج روائع المسرح الأوروبى

نيويورك : أحمد مرسى

اتجاه التاريخ وفكرة الحداثة (دراسة)

آلان تورين

ثنائيات غير محلولة (مقال)

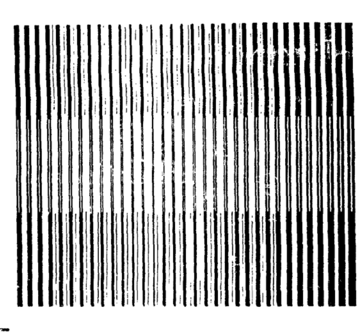
إدوار الخراط

فوكو وأركيولوجيا الأدب (مقال)

الزواوى بغوره

قصائد : جمال القصاص - فريد أبو سعده - محمد سليمان

قصص : الداخلى طه - نورا أمين - هدية حسين

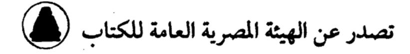


إبداع

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢٥٠٠ ليرة ـ الأردن ٢٥٠ر١ دينار الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٢٠ درهما اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ٢٠٠ر١ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا أبو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عـددا) ٤٠ر٢٦ جنيهـا شـاملاً البـريد وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع).

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عـددا) ٢١ دولاراً للأفـراد ٠ر٤٣ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد. البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً.

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٢٩٣٨٦٩١

القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : جنيه ونصف



السنة الخامسة عشرة ● أكتوبر ١٩٩٧م ● جماد ثان ١٤١٨هـ

هذا العدد

أحمد عبد المعطى حجازى

وداعا أبافهر



كأن كل شيء كان مُعَدًا مهيئاً ليتعلم هذا الرجل حرفته، ويملأ جعبته، ويلعب فى حياتنا الأدبية دوره العاصف الذى كنا نستطيع أن ننتفع به أكثر مما انتفعنا، لو أن الظروف التى أحاطت به وأحاطت بنا ساعدتنا جميعا على أن نكون أقل حدة وأكثر تسامحا وغفرانا. فلست أظن أن مثقفا عربيا ممن ظهروا فى هذا القرن عرف اللغة العربية كما عرفها **محمود محمد شاكر**، لا كما يعرفها العلماء وحدهم، بل كما يعرفها العلماء والمبدعون معا، فهو قادر على التخريج والتأويل قدرته على التفسير والتعليل. وهو يرى فى العبارة أو الصيغة رأيه الملهم، فلا يصبر حتى يظفر بالدليل الذى يؤيد رأيه، فهو ليس رجما أو ادعاء أو تلفيقا، ولكنه علم. وهو يقف أمام القانون أو القاعدة، فلا يكون مجرد تواترها بالنسبة له دليلا على صوابها أو مبررا لإثباتها، وإنما يسعى دون كلل أو ملل حتى يعثر على الحكمة التى تجعل القانون قانونا، وعلى الجمال الذى يجعل القاعدة قاعدة.

من هنا لم يكن لاعتداده بالتراث العربى، أو بما يقوله فيه مثيل.

وهو إذا لم يعتد بالتراث العربى فبأى شيء يعتد؟



الذين يقابلون بين الثقافة التى ننتجها الآن والثقافة التى أنتجها آباؤنا يقابلون بين أعمال مستقرة امتحنها التاريخ فأصبحت تنتسب للأمة كلها. وأعمال أخرى متناثرة فردية. لا نستطيع أن نتكهن بمصيرها، ولا نعرف صحيحها من زائفها، وأقصى ما يمكنها بلوغه أن يعترف الناس بنسبتها إليهم ويضمونها إلى تراثهم.

أما الذين يقابلون بين تراثهم وتراث الأجانب، فهؤلاء لا يحاورهم **محمود محمد شاكر**، وإنما يسخر منهم، ويرميهم بأشنع التهم، ويتخلى فى خصومته معهم عما كان يجب أن يتحلى به من التواضع وسعة الصدر والتسليم بأن الحقيقة متعددة الوجوه.

لكنه كان زمانا صعبا وضع كل طرف في مقابل الآخر فلا يتقدم أحدهما خطوة إلا إذا دفع بمقابله إلى الخلف خطوات، ولا يزال يدفعه حتى لا يبقى سواه.

هكذا حاول رجال الأزهر أن ينفوا **محمد عبده، وطه حسين، وعلى عبدالرازق**، إذ كان كل وجودهم خطرا ماحقا، فكان على **محمد عبده، وطه حسين، وعلى عبدالرازق** أن يواجهوا **الشيخ المهدى، ومصطفى صادق الرافعى**، وجماعة كبار العلماء.

وفى أتون هذه الحرب المستعرة بين الماضى والحاضر، والقديم والجديد، والشرق والغرب، ظهر **محمود محمد شاكر**، فكأن كل شىء كان مُعَدًا له مهيئا سلفا ليلعب فى حياتنا الأدبية دوره المشهود.

كأنه اختار آباءه كما اختاروه، فهم عصبة من العلماء الفقهاء المحققين. واختار الشارع الذى يقع فيه منزله، فهو شارع الشيخ **حسين المرصفى** أول نقادنا فى العصر الحديث، واختار بالطبع اسم ولده **فهر**، تيمناً بابن **مالك بن النضر بن كنانة**. ومن النسابين من يقول إن **فهر بن مالك** هذا هو **قرشى**، فمن كان من ولده فهو قرشى، ومن لم يكن من ولده فليس بقرشى. وهكذا انتسب **محمود محمد شاكر**، واختار أصله كما اختار فرعه.



في البداية جرب أن يتلقى دروسه في كلية الآداب ، فالتحق بها في أواسط العشرينيات، حين كان طه حسين لايزال شابا في نحو الخامسة والثلاثين من عمره، يلقي دروسه التي أثار فيها الشك حول نسبة الشعر الجاهلي، وحول من ينسب لهم هذا الشعر، وهل كان لهم حقا وجود تاريخي، أم أنهم أو بعضهم على الأقل أشخاص أسطوريون؟ فما كاد الطالب المعتز بتراثه يستمع إلى هذه الدروس حتى قرر أن يهجر الكلية، بل أن يهجر كل مؤسسات التعليم الرسمية، ويلزم خزانة أسرته يتعلم فيها، وفي دار الكتب من الكتب مباشرة بغير وسيط.



ثم لم تمض سنوات حتى اقتحم الحياة الأدبية اقتحاما بكتابه عن المتنبي، هذا الكتاب الذي صدره بمقدمة يعلن فيها أن الثقافة العربية الحديثة قامت على أساس فاسد، لأنها تنكرت للعلوم العربية، وقنعت بالترجمة والمحاكاة والنقل عن الأجانب والمستشرقين الذين يشككوننا في تراثنا القديم، ولا يملكون أن يقدموا لنا بديلا عنه. فإذا أردنا أن تكون لنا في هذا العصر الحديث ثقافة حديثة، فلا مفر من أن نعود إلى حيث انتهى آباؤنا ، أي إلى ذلك العصر الذي قيل لنا إنه كان عصر انحطاط، وهي دعوى ادعاها المستشرقون ليقطعوا مابيننا وبين تاريخنا القومي وتراثنا العربي الإسلامي خدمة للغزاة الصليبيين، كما كان يحلو للأستاذ **شاكر** أن يقول!



ثم صرف الأستاذ **شاكر** جهوده إلى تحقيق المؤلفات والمختارات القديمة منفرداً أو مشاركا لمحققين آخرين. ثم دخل ميدان النقد، نقد المعاصرين له، كما فعل في كتابه «أباطيل وأسمار» أو نقد القدماء كما فعل في كتابه «نمط صعب، ونمط مخيف». ولا أجد نفسي محتاجا إلى أن أذكر قصيدته الطويلة «القوس العذراء» التي استوحاها من قصيدة

الشمّاخ، فهى أقرب ماتكون إلى شعر الفقهاء والعروضيين الذين يتجلى إبداعهم فى التفسير والتعليق والاستنباط أكثر مما يتجلى فى الإنشاء، ويتجلى فى فقه اللغة، والإحاطة بعلومها، والتوغل فيها، وكشف أسرارها، والتنبيه إلى المجهول منها وهو كثير، دون حاجة إلى استطرادات أو مقارنات تتطلب معرفة وثيقة بلغات وثقافات أخرى، لا أدرى إن كان الأستاذ **شاكر** قد حصلها وزهد فيها، أو أنه لم يجد نفسه محتاجاً إليها إلا حاجة المستغنى الذى يحدثنا عنها حديثاً عابراً، وهو يتعرض لترجمة **جوته** للقصيدة المنسوبة إلى **تأبط** شرا أو لابن اخته:

ان بالشِّعب الذى دون سلع

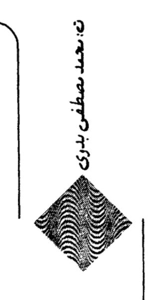
لقتيلا ، دمه ما يُطَلُّ

فهو يقول إنه تعلم الألمانية أو شيئا منها مع صديق له سويسرى كان يعلمه العربية، وقد أهداه هذا الصديق السويسرى، الدكتور **رويزت** ران «الديوان الشرقى» **لجوته**، وزين له أن يقرأه معه، فكان مما قرأه معا هذه القصيدة التى ترجمها جوته إلى الألمانية

والآن بعد أن ألقى الجميع أسلحتهم، نستطيع أن نتعلم الكثير من **محمود محمد شاكر** كما نستطيع أن نتعلم الكثير من خصومه.



ت: محمد مصطفى بدوى



سبع قصائد قصيرة للشاعر الإنجليزى فيليب لاركين

(١٩٢٢ - ١٩٨٥)*

١ـ حبيبتى لنفترق الآن

حبيبتى لنفترقْ الآن، ولاتجعليها

كارثة مريرة. فى الماضى ماأكثر ماكان يغمرنا ضوءُ القمر

ويجيش الإحساسُ بالأسى لأنفسنا أشدّ مما ينبغى

لِنضع حدًا لكل هذا

فالشمسُ لم تَخطُ أبداً بجسارة فى السماء كما تخطو الآن

* فيليب لاركين من اكبر شعراء الإنجليزية في القرن العشرين، بزغ نجمه في الخمسينيات وارتبط اسمه بمجموعة شعراء أطلق عليهم اسم «الحركة». و«الحركة» جزء من تيار ادبي عام ظهر في الخمسينيات وتألف من نتاج جيل من الشباب عُرِفوا في ميدان الرواية والمسرحية باسم «الشباب الساخط» وفي الشعر باسم «الحركة». كانوا يمثلون ردّ فعلٍ ضدّ الإغراق في الحداثة (الموديرنزم) وتوّخوا البساطة في اللغة والواقعية في التصوير [المترجم].

والقلوب لم تتلهّف أبداً للتحرر كما تفعل اليوم
لترُكلَ عوالم وتجلدَ غابات
فلم نَعدْ نمتلك هذه العوالم أنا وأنت
نحن الآن قشور فارغة ترى الحبوب تمضى قُدمُاً
لغاية مغايرة.
هناك الندم. فالندم يبقى دائما
ولكن الأفضل أن نحلّ الوثاقَ الذى يربط حياتنا أحدنا بالآخر
وننطلق كسفينتين سامقتين تتحركان مع الرياح
ويغسلهما الضوء، تنطلقان من مصب النهر فى طريقهما المرسوم
وتفترقان مُلَوحتين وداعًا، ملوحتين
حتى تختفيا عن النظر.

٢ـ أنكُشْ الفحمَ فى المدفاة

أُنْكُشْ الفحم فى المدفأة ودَعِ اللهبَ ينطلق
ليطرد ظلمةَ الظلال
أَطلْ من الحديث بهذه الذريعة أو تلك
حتى يَسكُنَ الليلُ
ويدقَّ جرسُ ناقوسٍ من عَلٍ الساعةَ الثانية.

ولكن بعد أن يخطو الضيفُ خارجًا
إلى الشارع حيث تعصف الريح ويذهب
من ذا الذى يَقْوَى على أن يُجَابهَ
عذابَ الوحدة الذى يحلّ فوراً؟!
أو أن يُشَاهدَ النموَّ الحزينَ عَبْرَ الذهن
لذلكِ النباتِ الخصيبِ ـ
الفراغِ الأخرَس؟!

٣ـ الذهاب (موت النهار)

هذه الأمسية القادمةُ الآن عَبْرَ الحقول
لم يُرَ لها مثيلٌ من قبل
لا تُوَقدُ لها المصابيح
من بعيد تبدو كالحرير
ولكنها حين أَبْسُطها على ركبتّى وصدرى
لاتجلبُ لى الراحة.
أين ولّت الشجرةُ
تلك التى شَبَكَتْ الأرضَ بالسماء؟
ماهذا الذى يرقد تحت يدىّ

فيسلبنى القدرة على الشعور؟
ماهذا العبءُ الذى يُثقِل يدىّ؟

٤- إلى الفَشل*

أنتَ لاتأتى فجأةً فى صورة عنيفة
يصحبكَ أكثرُ من تنّين تنهضُ ممسكةً حياتى فى مخالبها
وتصرعُنِى بجانب العربات
فتفزعُ لكَ الخيولُ -
لا ولا تأتى فى صورة عبارة مُبِينة تُنْذرُنى بما يمكن فقدانُه
أو خسارتُه بسبب مايلزمُ دفعُه من نفقات
لا ولا فى شكل شبحٍ يَهُبُّ بعصفةِ هواء باردة
يُرَى صباحَ بعض الأيام وهو يركضُ عَبْرَ النجيل.

إنها تلك الأصَائلُ التى غابت عنها الشمس
هى التى أجدها تَزْرُعكَ على مقربةٍ منى، ثقيلَ الظِلّ مُضْجراً.
أشجار الكستناء يسربُلها الصمتُ
وأشعرُ بأن الأيامَ تمضى بأسْرعَ من ذى قبل
ورائحتها فقدت أكثرَ نكهتِها الطازجةِ

وعندما تتخلّفُ الأيامُ وراءنا تبدو كالدِّمَن أو الخراب.
إنك تلازمنى هنا منذ زمن طويل.

٥- ان تضع قرميدة فوق اخرى

أنْ تَضَعَ قرميدَة فوق أخرى
وتضيفَ ثالثةً ثم رابعة
لايتركُ لك من الوقت مايجعلك تتساءلُ
عن جَدْوَى ماتصنع.
أما حين تجلسُ يَحوُطكَ القرميدُ
ورياحُ السماد صارخةٌ مُعولة
وتتساءلُ عما ينبغى أو مايمكن صُنْعُه
عندئذ لن يداخلَكَ أدنى شكٍّ
فى عدم الجدْوَى

٦- الأيــــام

لأى غرض وُجدتْ الأيام؟
الأيام هى مَحَلُّ إقامتنا
تأتى وتوقظنا
المرَةَ تِلْوَ المرّة

هى حيث ينبغى أن نَجِدَ سعادَتنا
هل نستطيع أن نعيش إلاّ فى الأيام؟
آه إن الإجابةِ عن هذا السؤال
تستدعى مجىء القسيس والطبيبِ
بردائِهما الطويل
مُهَرْوِلَيْن عَبْرَ الحقول.

٧- رعوس فى عنبر النساء

على وسادة تلْوَ وسادة
يرقد الشَّعرُ الأبيضُ المنفوشُ والأعين المحدِّقة
والفكوكُ تظلّ مفتوحَّة والرقابُ ممطوطة
كل وتَر فيها بارزٌ بحدّة
وفَمٌ بلحيةٍ يتّحدث بصمت
إلى شخص لايراه أحد.
منذ ستّين عاماً خَلَتْ كُنَّ يتبسمن
لعاشق أو لزوج أو لولدٍ بكر
الابتسامات للشباب أما الشيخوخة
فمآلها رعب الموت والهذيان.

فريدريش دورينمات

ترجمة وتقديم: محسن الدمرداش

أبو حنيفة و عنان بن داود

* يختزل دورينمات الصراع العربى الإسرائيلى فى قصته هذه، إلى ما بعد واحد هو البعد الدينى ، ولا شك فى أن خلافنا مع رؤيته هذه لا ينبغى أن يمنعنا عن الاطلاع على هذه العمل ومعرفة منطلقاته، الذى ننشره، بمناسبة الذكرى الرابعة والعشرين لانتصار أكتوبر ١٩٧٣ .

تقديم

تشمل أعمال الأديب السويسرى فريدريش دورينمات (١٩٢١ - ١٩٩١) معظم الأجناس الأدبية، حيث نجد له المسرحية الكوميدية والتراجيدية والرواية والقصة والتمثيلية الإذاعية، ولكن شهرته فى أوروبا والعالم ترتكز على إبداعه المسرحى الذى بلغ ذروته بظهور مسرحية زيارة السيدة العجوز[1]

وقد نشأ دورينمات نشأة دينية، كان جده من ناحية الأم بطريركا وكان أبوه قسيسا إنجيليا[2] بيد أن هذه البيئة الدينية اثرت عليه بالسلب فى تكوين رأيه الخاص تجاه الكنيسة ورجال الدين. لذلك نجد رجل الدين شخصية ضعيفة فى أعماله، لاتملك لنفسها ولا للآخرين نفعا ولاضرا، مثل القسيس فى مسرحية «زيارة السيدة العجوز» وكبير رجال الدين أو موتنابشتيم فى مسرحية «ملاك يهبط فى بابل» والكردينال ريشيليو فى «اخترلو»[3].

يرى دورينمات ان الأديان مسلسل متصل، فقد تطورت اليهودية إلى مسيحية ثم إلى إسلام واخيرا إلى ماركسية.[4]وقد نشر مقالا فى سويسرا بتاريخ ١٩٦٧/٦/٢٣، أى بعد حرب الأيام الستة كما أسمتها إسرائيل، تحت عنوان: «حق إسرائيل فى الحياة»[5] واصبح هذا المقال اساسا لمقالاته المستفيضة فيما بعد عن إسرائيل[6]. أما الدافع الفعلى لكتابة عمله الأدبى (ابو حنيفة وعنان بن داود) فهو زيارته لإسرائيل التى رافقته فيها زوجته وصديق له يهودى من زيورخ، وكان ذلك فى خريف عام ١٩٧٤، اى فى العام التالى لحرب اكتوبر المعروفة باسم حرب عيد الغفران[7] وخلال هذه الزيارة ألقى محاضراته فى القدس وحيفا وبئر سبع عن نشأة دولة إسرائيل، ثم قضى بضعة أسابيع فى رحلة داخل إسرائيل اوحت له بكتابة عدة مقالات عنها كافأه الإسرائيليون عليها. بمنحه درجة الدكتوراه الفخرية فى عام ١٩٧٧ من الجامعة العبرية فى القدس.

أما قصة دورينمات «أبو حنيفة وعنان بن داود» فقد وردت أولا متقطعة فى مقالاته عن إسرائيل[9] ثم كاملة ومترابطة فى الطبعة التى نقدم لترجمتها، حيث نسمع الحوار بين البطلين، اللذين يحمل عنوان العمل اسميهما، فى نهايتها بضمير المخاطب «أنت» وذلك بعد أن تحررا واتحد فيهما الله ويهوه، وصار واحدا. هكذا يتخيل دورينمات نهاية الصراع بين الإسرائيليين والعرب، أو بالأحرى بين اليهود والمسلمين الذين تصالحوا، وأصبح لهم حق الوجود فى بلد واحد[10].

وقصة دورينمات هذه ترتكز ارتكازاً تاريخيا على شخصيتين دينيتين هما الإمام أبو حنيفة النعمان وعنان بن داود، وتسير بهما عبر التاريخ ابتداء من عصر الخليفة العباسى **أبى جعفر المنصور** (٩٥ - ١٥٨هـ/ ٧١٤ - ٧٧٥م) حتى السنوات التالية للحرب العالمية الثانية فى القرن العشرين أما الساحة الجغرافية فواسعة، حيث بغداد ثم شرق أوروبا ثم استانبول وانتاليا فى تركيا واشفيتس فى بولندا، كما ذكرت الجزائر وروسيا والقاهرة. وإذا ما حصرنا الشخصيات التاريخية، فسوف يحتل الخلفاء العباسيون المركز الأول؛ وهم **أبو جعفر عبد الله بن محمد** الإمام المنصور (٧٥٤ - ٧٧٥)، **والمهدى بن المنصور** (٧٧٥ - ٧٨٥)، **والهادى بن المهدى** (٧٨٥ - ٧٨٦)، **وهارون الرشيد بن المهدى** (٧٨٦ - ٩٨٩٠)، **والمعتمد على الله أبو العباس احمد بن المتوكل** (٨٧٠ - ٨٩٢)، **والقادر بالله أبو العباس احمد بن إسحق بن المقتدر** (٩٣٤ - ٩٤٠)، **والقائم بامر الله بن القادر** (١٠٣١ - ١٠٧٥)، **والمستنصر بن الظاهر** لإعزاز دين الله العلوى (١٢٢٦ - ١٢٤٢)، **والمستعصم بن الظاهر** (١٢٤٢ - ١٢٥٨). كما نجد **هولاكو** حفيد جنكيز خان والعلماء اليهود (**موسى بن ميمون، وسعديا الفيومى**)، ثم **كارل الخامس** ملك أسبانيا وأحد الفنانين التشكيليين من سويسرا.

ويجدر بنا أن نعرض شخصيتى أبى حنيفة وعنان بن داود كما تحدث عنهما التاريخ بإيجاز قبل أن نقابلهما كما تخيلهما **دورينمات** فى قصته، وجعلهما رمزين لليهودية، والإسلام.

أولا: أبو حنيفة

هو أبو حنيفة بن ثابت بن زوطى، وقيل عتيك بن زوطرة، كان مولى لبنى تيم الله، خزازا يشتغل بتجارة الخز، وكان أبوه قد أسر فى فتح كابل، فجاء إلى الكوفة عبدا لرجل من تيم الله فأعتقه. وزعم أهل مذهبه أنه من ولد ساسان ملك العجم، كما أرجعوا نسبه إلى منوجهر، الذى يزعمون أنه هو: يهودا بن يعقوب.[11]

وكان أبو حنيفة منْ شيعة على بن أبى طالب كأكثر الموالى. فعاون إبراهيم بن عبد الله[12] **لما خرج على دولة بنى العباس**[13] **فسجن ببغداد بعد هزيمة زيد، وتوفى فيها سنة ١٥٠هـ/ ٧٦٧م.**

وكان أبو حنيفة يميل فى مسائل الكلام إلى مذهب المرجئة[14]**. أما أنه كان يفضل فى الفقه استعمال الرأى على اتباع الحديث، فذلك من مزاعم خصوم مذهبه المتأخرين فى الحجاز، كما زعموا أنه لم يكن له بالحديث علم. وربما اطلع دورينمات على هذا الرأى وتأثر به تأثرًا نراه واضحا فى عمله هذا.**

ثانيا: عنان بن داود

يجدر بنا قبل الحديث عن عنان بن داود، رئيس إحدى الفرق اليهودية، أن نمهد بعرض سريع لدين اليهود الذين اعتمدوا من أسفارهم تسعة وثلاثين سفرا، أطلق عليها فى العصور المسيحية «العهد القديم» للتفرقة بينها وبين ما اعتمده المسيحيون من أسفار أطلقوا عليها اسم «العهد الجديد». واعتبروا هذه الأسفار التسعة والثلاثين أسفارا مقدسة، أى موحى بها.

وتنقسم أسفار العهد القديم أربعة أقسام: القسم الأول هو «البانتاتيك» وهى كلمة لاتينية معناها كتاب موسى أو التوراة أو الأسفار الخمسة وهذه الأسفار هى سفر التكوين وسفر الخروج وسفر التثنية وسفر اللاويين وسفر العدد. والقسم الثانى يسمى بالأسفار التاريخية وهى اثنا عشر سفرا تعرض تاريخ بنى إسرائيل بعد استيلائهم على بلاد الكنعانيين وبعد استقرارهم فى فلسطين.

والقسم الثالث يسمى اسفار الأناشيد أو الأسفار الشعرية، وهى أناشيد ومواعظ معظمها دينى مؤلفة تأليفا شعريا فى أساليب بليغة، وعددها خمسة أسفار. والقسم الرابع يسمى اسفار الأنبياء وعددها سبعة عشر سفرا، يعرض كل منها تاريخ نبى من الأنبياء الذين ارسلوا بعد موسى وهارون(١٥).

وقد الف احبار اليهود وربانيوهم فى شئون العقيدة والشريعة والتاريخ المقدس وما إلى ذلك ثلاثة وستين سفرا فى القرنين الأول والثانى بعد الميلاد، وأطلقوا على هذه التوراة الشفوية اسم «المشنا»، بمعنى المثنى او المكرر، أى أنها تكرار وتسجيل شفوى للشريعة. أما تفسيرات هذه المشنا فقد أطلقوا عليها اسم «الجمارا»؛ أى التفسير أو التعليق. وقد استغرقت تلك التفسيرات فترة طويلة امتدت من القرن الثانى إلى أواخر القرن السادس الميلادى. ونتج عن المشنا والجمارا(Mischna, Gemara) مااطلقوا عليه اسم «التلمود» بمعنى التعاليم. هذا ولاتقل اهمية التلمود لدى معظمهم عن أهمية العهد القديم نفسه، بل إن أهميته لتزيد لدى بعض فرقهم عن أهمية العهد القديم.(١٦)

انقسم اليهود فى مختلف مراحل تاريخهم إلى فرق دينية. وأهم موضوع يدور حوله اختلاف هذه الفرق هو الاعتراف بأسفار العهد القديم والأحاديث الشفوية المنسوبة إلى موسى والتلمود أو إنكار بعض هذه الأصول ورفض الأخذ بما جاء فيها من أحكام وتعاليم. وقد انقرض معظم هذه الفرق ولم يبق منها فى الوقت الحاضر إلا القليل. وأهم فرقهم طبقا للترتيب التاريخى: فرقة السامريين، وفرقة الربانيين (وهم الفريسيون)، وفرقة الصدوقين، وفرقة العيسويين (المسيحانية)، وفرقة العنانيين وفرقة القرائين (١٧)، والعنانيون هم اتباع عنان بن داود (٧١٥ ـ ٨١١م)، أحد أبطال هذا العمل الأدبى الذى نحن بصدده ويقال إن عنان ولد فى بلاد فارس، وارتحل من هناك إلى بغداد، وكان حسب المصادر القرائية عالما بأقوال الربانيين، وكان المحور الرئيسى الذى يدور حوله الصراع بينه وبين الربانيين هو اعترافه بالتوراة المكتوبة فقط ورفضه التام للتوراة الشفوية (المشنا) والتلمود، وجميع الكتابات التى كتبها الربانيون(١٨). وعندما خلا منصب رئيس الجالوت (يهود المنفى) بوفاة راب حسداى، عم عنان، توقع الأخير أن يخلفه، ولكن أخاه حننايا، عين رئيسا للجالوت بدلا منه، على الرغم من كون حننايا هو الأصغر سنا والأقل علما. ولم يقبل عنان هذا الوضع، فرفض الاعتراف بتعيين أخيه، بل إنه عين نفسه رئيسا للجالوت، وأيده عدد من أصدقائه وأتباعه ولكن أعداءه انتصروا عليه عندما نجحوا فى إثارة الخليفة ضده، فقد زعموا أن عنان تمرد على الخليفة وأعلن عصيانه. فتم القبض على عنان بأمر من الخليفة العباسى أبى جعفر المنصور وأودع السجن وكان من المتوقع إعدامه فى خلال أسبوع من تاريخ القبض عليه.(١٩)

ومن حسن حظ عنان أنه التقى فى السجن بشيخ من علماء الإسلام هو الإمام أبو حنيفة النعمان، الذى كان سجينا فى هذه الفترة. وقد نصحه أبو حنيفة بأن يؤكد للخليفة أنه وأخاه على ديانتين مختلفتين. وبالفعل ـ حسب المصادر ـ نفذ عنان هذه النصيحة التى أسداها له أبو حنيفة وأثبت للخليفة أنه يختلف عن الربانيين فى مسائل كثيرة، وبصفة خاصة فى تحديد مواعيد الأعياد، وأوضح أنه وأتباعه يحددون بداية كل شهر برؤية الهلال، مثلما يفعل المسلمون، وأنهم يميلون للإسلام أكثر من بقية إخوانهم اليهود، وهكذا تعاطف الخليفة معه، ولم يكتف بإطلاق سراحه، بل منحه الحماية هو وأتباعه.(٢٠).

ويعتقد البعض أن التأثير الإسلامى كان له دور رئيسى فى تطور القرائية. فقد أبطل عنان نجاسة الميت ـ على الرغم من معارضة عدد كبير من القرائين ـ وحرم شرب الخمر. هذا إلى جانب التشابه الكبير فى أحكام المحارم والميراث. ومن المعتقد أيضا، أن عنان اقتبس كل عادات المسلمين فيمايتعلق بالغسل قبل الصلاة، أو الدخول إلى المعبد. وقد أمر بغسل اليدين والأعضاء والأقدام والسيقان قبل الصلاة، ورأى ضرورة غسل القدمين واليدين مرة ثانية فى المعبد(٢١).

كل ماسبق يفصل بين ماأتى به دورينمات بحرية الأديب وخياله ومانقله بالفعل من التاريخ. ولعل الاختلاف يرتكز على نقاط مهمة، أولها المقارنة بين موقف ابى حنيفة من السنة والحديث وموقف عنان بن داود من التلمود ـ ثم الابتعاد بالسلب والإيجاب عن الموقف الحقيقى للخليفة المنصور من ابى حنيفة وعنان بن داود ـ بيد أن دورينمات جعل عنان يحتل المركز الأول فى الظهور عبر عصور عديدة وهو يعانى فى كل بلدان الأرض حتى تتحتم ضرورة رجوعه لمكان امنه المشترك مع ابى حنيفة وهو السجن، والمقصود هو العودة الحالية لليهود من كل اقطار العالم إلى فلسطين وهى وطنهم المشترك مع المسلمين، كما قدم نقداً تاريخيا لاذعا؛ ابتداء بالدولة العباسية، حيث السجون والجوارى والخصيان، حتى الحرب العالمية الثانية ذاكرا النازيين وإبادتهم لليهود ومقارنة ذلك بالتتار وقتلهم للمسلمين وتدميرهم بغداد بقيادة هولاكو حفيد جنكيز خان، وكذلك محاكم التفتيش فى اسبانيا

فلسطين إذن المشترك الذى قدر لليهود والعرب أن يعيشوا معا فيه..



أبو حنيفة وعنان بن داود

فريدريش دورينمات (٢٢)

إن تخصص رجال الدين لا يكون دائما فى صالحهم، حيث تحوى تعاليمهم مواد أشبه بالمفرقعات. ويظهر فى هذا الصدد اتحاد مرتكز على فقه الدين بين اليهود والإسلام باعتبارهما ديانتين معتمدتين على كتاب منزل، لاتكتفيان بما انزل فكما يكمل اليهود العهد القديم بالتلمود بوصفه تعليقا جدليا على أسفار موسى الخمسة، فالمسلمون يكملون القرآن بالمنقول الشفوى عن الرسول من افعال وأقوال، السنة والحديث. وها هو المنصور يصدر أمرا عام ٧٦٠ بالقبض على رجل الدين أبى حنيفة، بعد أن وقع بوصفه خليفة عباسيا رسميا للرسول فى خصومة مع الإمام الكبير المتفقه فى القرآن، وأصبح مستاء من رجال الدين ومتنصلا من الشئون اليومية للدولة ولايقوم بشىء عن طيب خاطر إلا تجاه الحريم. ثم سرعان ما أمر بإلقاء الحبر عنان بن داود فى السجن. ولم يجرؤ أحد على سؤاله عن السبب؛ وذلك لأنه ربما لايعلم هو نفسه السبب. ويبدو أنه لايتصرف إلا بشعور عميق بعدالة مؤكدة خبيثة تجعل من الخليفة حاكما على المؤمنين والكافرين. بل ويمكن أيضا أن تكون ذاكرته قد عادت إلى حد ما لهذا الالتماس الذى قراه قراءة خاطفة دون أن يعلم مصدره أهو من مكتب إدارته المهتم بالأمور اليهودية أو من غيره فجاء ت الفكرة فجأة فى رأسه وكأنها حلم فكتب بخط لايقرأ إلا بصعوبة أمرا بالقبض على عنان، الذى نادى به أتباعه ـ وهو ذو أصل إيرانى رئيسا غير قانونى للجالوت فى بابل. هكذا أمر

المنصور بإلقاء عنان بين داود مع أبى حنيفة فى غياهب السجن. فجاء حارس عملاق بعنان بن داود وفتح بابًا من حديد ذا أعمدة من شجر البلوط لايصل ارتفاعها لخاصره، وأسرع بإلقاء الحبر على أرض السجن الحجرية ثم أدخله الزنزانة بركلة قوية أفقدته الوعى. وما إن أفاق الحبر حتى تعرف على مكانه الضيق بين أربعة حيطان وتحت سقف مرتفع، حيث لايأتى الضوء إلا من شباك صغير مرتفع ذى قضبان حديدية لايمكن الوصول إليه فى هذا الحائط الغليظ. وفى إحدى الزوايا وجد عنان بن داود شبحا أدميا فزحف إليه وإذا به أمام أبى حنيفة، فما كان من عنان إلا أنه تراجع إلى زاوية مقابلة لزاوية المسلم وجلس القرفصاء، هكذا صمت رجلا الدين واعتقد كل منهما أن الآخر ليس على صواب، بالطبع ليس فى موقفه من المنصور الذى الحق بالحقيقة الأبدية. وقد كان هناك حارس عجوز قد أعلن صابئيته حتى يتركوه وشأنه على الرغم من أنه فى الحقيقة يعبد صنما صدئا أعور ويزدرى المسلمين واليهود والمسيحيين ازدراءه الحمير الحقيرة. ويأتى هذا الحارس السجينين بوعاء الطعام وبإبريق الخمر. وقد تلقى طعامهما هذا عناية خاصة بأمر من المنصور ذى القسوة، التى لا تقل أبدا بل تزداد والذى وجد أن الإهانة لكل منهما تكمن فى إجبار اليهودى والمسلم على أن يأكلا من نفس الوعاء، أما الخمر فهى إهانة لأبى حنيفة فقط بيد أن رجلى الدين لم يأكلا أسبوعا كاملا، وأراد كل منهما، بثبات يصل للتجلد، أن يكون الأكثر تقوى وأن يخجل غريمه بخضوعه لإرادة ربه. ولكنهما تذوقا الخمر معا، فبل المسلم لسانه بها من حين لآخر حتى لا يموت عطشا - وذلك لأن المستسلم للموت يعد مذنبا عند الله أيضا - أما عنان بن داود، المسموح له بالخمر، فقد شرب بصدر رحب حتى يتباهى أمام أبى حنيفة بعدم انتمائه للا إنسانية من يزيد ظمأه بنفسه. وانقضت الفئران على الوعاء ثم انتشرت فى كل مكان؛ فبدأت بتردد ثم زادت جراتها مع الأيام. وبعد أسبوع وجد أبو حنيفة خضوع اليهودى خضوعا زائفا ولا يمكن أن يكون خضوعا حقيقيا مثل خضوعه هو المسلم؛ فمن المحتم أن اليهودى يتصرف انطلاقا من تحد شديد أو من خباثة شيطانية بغرض الإيقاع بخادم الرسول المتفقه فى القرآن والسنة والحديث عن طريق خضوعه التمثيلى. وبسرعة خاطفة، قبل هجوم الفئران، أكل أبو حنيفة الوعاء عن آخره بحركة فاقت شبيهتها فى الخفة لدى الفئران. ولم يترك رجل الدين خلفه سوى بقايا ضئيلة لعقها عنان بن داود برضا وخجل، وبقدر من اللهفة أيضا فالجوع وحشى على أية حال، بيد أنه استحضر فى ذاكرته التلمود الرافض للتضحية بالحياة، حتى ضاق به صدر الفئران المحبطة فتطلعت لنهشه. فجأة أيقن أبو حنيفة حقيقة مهانة اليهودى، فخجل وشعر بالانهيار والندم أمام الله ولم يأكل شيئا فى اليوم التالى ولكن عنان بن داود، الذى لم يدر إهانة أبى حنيفة، وذلك لأنه قد أكل بالأمس مقتنعا بتقواه، وكذلك اعترافا من المسلم به وبيهوه، أكل والتهم وابتلع مافى الصحن من طعام، له قيمته، بسرعة فاقت شبيهتها لدى أبى حنيفة بالأمس؛ لأن الفئران صارت أشد وأعنف، ولكنه ترك بعضا قليلا مثل المسلم، فسعد أبو حنيفة وسمح لنفسه أخيرا بالخضوع أمام الحبر واستطاع أن يلعق ما تبقى، وقد أحاطت به الفئران من جديد وزحفت حتى ضاق بها المكان وأصبح من الصعب الفصل بينه وبينها حتى خذلت الفئران بمرور الوقت وتراجعت متكدرة. هكذا تقرفص المسلم واليهودى وكل منهما راض على ما تمتع به الآخر من ورع فكلاهما قد كر وفر، كلاهما قد انهك النزال قواه. وقد أقنع كل منهما الآخر



فــريد ريـش دورنـبـمـــات

ليس عن طريق العقيدة، التى مازالت مختلفة بينهما ولا تعرف مهادنة أو مساومة، ولكن عن طريق تقواهما المتكافئة وقوتهما الصلبة التى تدعم إيمانهما بالعقائد. وهكذا بدأ حوار دينى تحت نور القمر المنبعث مائلا ومبهرا للعيون من ثغرة شباك الزنزانة. تحدثا أولا بتردد ثم سرعان ما سأل أبو حنيفة وأجاب عنان بن دود وسأل الحبر وأجاب المسلم حتى أصبح الصباح وبدأ التعذيب فى السجن وعرقل الصريخ والتوجع حوارهما، فصلى الحبر عنان وأبو حنيفة وصاحا بدعائهما، كل بلغته، مما جعل الجلادين يرتعدون خوفا من ضحاياهم. وطلع النهار وتأججت الشمس ولكن أشعتها الحامية لم تتسلل إلى أرضية الزنزانة إلا لحظة واحدة تألق فيها الشعر الأبيض على رأس أبى حنيفة. وتعاقبت الأيام والليالى وأصبح السجينان يأكلان الضرورى معا من ذلك الطعام الذى يزداد سوءًا دائما بعد أن ابتلع النسيان أوامر الخليفة. فكثيرا ما حل الماء محل الخمر فى الإبريق، وأصبح بواقى الطبخة مجهولة الهوية، التى يلقيها لهما الحارس الصامت، من نصيب الفئران التى صارت أصدقاء تصفر للسجينين وتتمسح فيهما بأنوفها، على حين يربت كلاهما عليها وهما غارقان فى الأفكار ومتعمقان فى حوارهما المدوى. إن المسلم واليهودى يسبحان ربا واحدا جليلا ويجدان أن من الغريب ومما يفوق كل تقدير أنه قد أنزل كتابين، التوراة والقرآن؛ فهو غامض فى التوراة ولا يمكن تحديد مقدار نعمته وغضبه مسبقا، ذو جور لايدرك ويظهر دائما أنه عدل، أما فى القرآن فذو شعر وتراتيل، وكذلك عملى فى أوامره ونواهيه. وواصل رجلا الدين تسبيح ربهما، يبدو أنهما أسفا شيئا فشيئا لذلك النزق الإنسانى الذى دفع لوضع تكملة لكتب الرب السماوية، حتى لعن عنان بن داود التلمود، وأبو حنيفة السنة والحديث. ومرت الأعوام، وقد نسى الخليفة رجلى الدين فترة طويلة، حتى علم أخيرا وبصعوبة عن طريق البصاصين أن دعوى الاعتراف بالقرآن وحده فقط قد انتشرت وربما يؤدى هذا إلى استغلالها ذات مرة استغلالا سياسيا، على نحو أو آخر، كما سعى الوزير اليهودى للإحاطة بالشئون اليهودية حتى تيقن من ازدياد الشك فى الاعتراف بالتلمود بين يهود بابل، فقام بشن حملة تشبه شبيهتها تماما لدى المنصور الذى زادت سنه على سن دولته وبدأت مضايقات الحريم له حتى أصبح موضوعا لنوادر الخصيان الضاحكة. هذا بالإضافة إلى أن الوزير الأول قد فقد ثقة الخليفة فيه ونسى السجينين بيد أن الضمير الحى جعل الاهتمام بعنان بن داود وأبى حنيفة من واجبات الوصاية، التى حملت فوق طاقتها، حتى ضاق السجن بنزيليه نتيجة الاضطرابات، فقد بدأ تمرد العبيد وعصيان الجماعات الزرادشتية التى فرت نساء الحريم إليها، الواحدة تلو الأخرى، وذلك لأن النساء مشاعة لديهم. لذلك تم بناء سجون جديدة بجوار السجن القديم الذى أصبحت أسواره حيطانا لسجون أخرى جديدة حتى نشأت مدينة كاملة للسجون، وسرعان ما صار هناك مدينتان ثم ثلاث بدون تخطيط بيد أنها متينة البنيان، أحجار فوق أحجار. ومات المنصور منذ زمن ولحق به تابعاه المهدى والهادى بن المهدى الذى دبرت أمه لقتله حتى يتولى الخلافة ابنها الحبيب هارون الرشيد بن المهدى، الذى مات ولحق به من تبعه حتى أفلوا جميعا. أما سجن جالسى القرفصاء، أبى حنيفة وعنان بن داود، فقد أصبح فى القاع وأحاطت به وسوف تحيط به السجون الأخرى من كل الجوانب، لأن تمرد العبيد الزنوج أجبر الخليفة المعتمد بن المتوكل على بناء سجون ضخمة هكذا غطيت تماما تلك الزنزانة التى لا تشغل سوى أمتار قليلة فى السجن

القديم وتضم أبا حنيفة وعنان بن داود اللذين لم يدركا ذلك ومازالا يجلسان وجها لوجه فى ظلام ليس بدامس؛ لأن شعاعا خافتا ضعيفا مازال ينفذ إليهما نهارا من أعلى ثم يسير متقطعا نتيجة لمروره عبر أقفاص لا نهاية لها، وأصبح كل منهما يحتاج للميل تجاه الآخر حتى يمكنه التعرف على أساريره ولكن هذا لم ينل اهتمامهما، بل كان هناك موضوع آخر يشغلهما، ويحتل لديهما المقام الأول ودائما ما يزداد تعمقهما فيه. هذا الموضوع هو الله جل جلاله الذى لاأهمية لسواه وها هو الطعام يرثى له، والفئران ذات الشعر المبتل التهمت القرآن والتوراة، وهما الكتابان الوحيدان اللذان أمر المنصور بالاحتفاظ بهما فى السجن لكن السجينين لم يلحظا أن هذين الكتابين المقدسين لم يعودا فى حوزتهما. ومازال أبو حنيفة وعنان بن داود يتحسسان شعر تلك الفئران المتوحشة إذا ما بدأت عمليات التخريب. هكذا حتى صار أبو حنيفة وكأنه القرآن وعنان بن داود وكأنه التوراة؛ فإذا ذكر اليهودى نصا من التوراة تلا العربى سورة من القرآن تطابق نص التوراة ويظهر، ولو بغموض، أن الكتابين يكمل كل منهما الآخر فهما متفقان حتى وإن لم يتطابقا فى النص ونام السجينان، وأخذا يبحثان باستغراق نصوص الوحى الربانى التى يكمل بعضها البعض وإن ظهرت متباينة. أما الحارس الصابئ العجوز، فما زال يعبد الأصنام سرا، لأن صمت الصنم الأعور المعاند يعنى استمرار زيادة احتقاره للعربى واليهودى. بيد أن هذا الحارس قد طواه النسيان مثل الآخرين، ولم تعد إدارة السجن تعلم شيئا عن وجوده، بل وأصبح مضطرا لاستجداء طعامه من حراس آخرين قد طواهم أيضا النسيان وتلقائيا كان الصابئ يقسم طعامه القليل المستجدى مع السجينين انطلاقا من شعوره بالواجب الذى فاق ما لديه من احتقار لهما، ذلك الاحتقار الذى ازداد وتحول ببطء إلى كراهية وإلى حنق معتم ملاه أذاه حتى صار لا شىء أبغض إليه من اليهود والعرب وربهم، الذى أطلق عليه اسم «الرب الشاعر» وربما أسماه هكذا دون أن يعرف فى الحقيقة من أين أتى بهذه التسمية لأنه لا يعلم أيضا ما عسى الشاعر أن يكون، ثم أصدر أحد الخلفاء، ربما القادر بن المقتدر أو القائم بن القادر، أمرا بالإفراج عن السجناء الذين تبدأ أسماؤهم بحرف ع (A)، وذلك بعد ليلة حمراء سعيدة قضاها مع أسيرة من البندقية ذات شعر أحمر برتقالى طويل، وكان اسمها اماندا (Amanda) أو أنوسياتا (Annuciata) أو أنابلا (Annabella). وبعد مائتى عام، أى فى آخر أيام المستنصر بن الظاهر؛ وهو الخليفة قبل الأخير، صدر بالمصادقة قرار الإفراج نفسه وتلقاه هذه المرة الصابئ العجوز الذى أخرج عنان ابن داود من السجن بعد سب وتباطؤ كما فكر فى وجوب الإفراج كذلك عن أبى حنيفة، بالاعتماد على النصف الأول من اسمه؛ أبو (Abu)[٢٣] ولن يلحظ هذا أحد، لكن كراهيته لكليهما جعلته يفكر فى الاعتماد على النصف الثانى من الاسم؛ أى «حنيفة» حتى يبقيه فى السجن ويفصل بين رجلى الدين. وهكذا دفعته الكراهية للإفراج عن عنان بن داود فقط. هذا اليهودى الذى ودع أبا حنيفة مذهولاً، حيث تحسس وجه صديقه الوفى، فبدأ بعينيه اللتين كانتا كالأحجار وفاجأه الإحساس بأن أبا حنيفة لم يعد يدرك ما هو الوداع وأنه فقد الشعور بأى تغيير. ثم تعثر عنان فى خطاه وارتبك فى مسيرته عبر الممرات المظلمة وتملكه خوف مقبض من الحرية عند تسلقه السلالم المؤدية إلى سجون أخرى عبر أسوار مبتلة، وسار فى تلك الممرات حائرا إلى أن صعد سلالم قائمة حتى وجد نفسه فجأة فى فناء تحت أشعة الشمس الحامية،

فإذا هو عجوز ترمش عيناه وعليه هلاهيل ممزقة من قماش فى قذارة لا توصف ولكنه سرعان ما وجد أن إنقاذه من هذه الشمس سيكون تحت ظل فى الجانب الآخر من الفناء، فأغلق عينيه وتلمس طريقه حتى جلس عند السور، حيث سأله الحارس (أو أحد موظفى السجن) ولكنه لم يفهم منه شيئا وفتح له باب السجن مستنكرا، بيد أنه رفض أن يغادر مكانه عند السور، فهدده الحرس باستعمال القوة، وكان على العجوز أن يطيع.

والآن بدأ تجوال عنان بن داود حول العالم، لكن ليس بإرادته، وسرعان ما حدقت فيه كل الأبصار على باب السجن ثم بين الناس؛ لأنه يرتدى ما لا يرتدون، هى هلاهيل ممزقة قذرة حقا، ولكنها تعود لعصر قديم قد مضى عليه الزمان.

كذلك أصبحت لغته العربية ذات لهجة مختلفة، فلم يفهمه أحد عندما سأل عن إحدى الحارات، هذا إلى جانب أن هذه الحارة لم يعد لها وجود، فقد تغيرت المدينة؛ ولم يعد يتذكر منها سوى بعض من المساجد التى رآها من قبل ثم بحث عن طائفته اليهودية، وما وجدها حتى تقدم للمثول أمام الحبر، وهو أحد الربانيين (التلموديين) المشهورين. بيد أن فهم هذا العجوز قد تطلب مجهودا كبيرا حتى قابل هذا الرجل المقدس القائم بتدريس كتاب عربى ألّفه الحبر الشهير سعديا بن يوسف: «تفنيد عنان»[٢٤]. فجاء الرجل الهرم ووضع قبضته على ركبة قراء التلمود وذكر اسمه، فاندهش الحبر وسأله مرة أخرى عن اسمه ببعض من الشدة، فعنان بن داود، الذى أمامه الآن، إما أن يكون مغفلا أو دجّالا، فقد مات الحبر الحقيقى عنان بن داود منذ خمسمائة عام تقريبا، وكان ملحدا تعقبته المذاهب السرية عند الفرس، ولعله فر منهم بلا عودة.

وما إن عاد الحبر للقراءة فى كتابه حتى اصفر وجه عنان بن داود العجوز، وسأل الحبر إذا كان مازال مؤمنا بالتلمود؛ وهو عمل بشرى حقير؟ فغضب قرّاء التلمود الشهير، وهو ضخم ذو ذقن أسود كالزفت، لم تخطئ الطائفة حين أسمته «العملاق المقدس»، وصاح بصوت كقصف الرعد قائلاً: «اذهب عنى أيها الشبح البائس عنان بن داود! إليك عنى وعن طائفتى أيها الفاسد! لقد أتعستنا بحياتك وها انت الآن ملعون من جديد بعد أن طواك الثرى زمنا طويلا!» فخرج عنان بن داود من البيت مرتاعا ومازالت لعنات اليهودى تلاحق مسامعه.

وسار حائرا عبر طرقات وميادين المدينة المترامية الأطراف، فرماه أولاد الحوارى بالحجارة ونهشته الكلاب وضربه أحد السكارى فطرحه أرضا. وما كان أمامه سوى العودة للسجن الذى وجده بعد عناء شديد، واندهش عندما انفتح له الباب ولم يتذكر أحد ممن قابلوه، وحتى السجان (أو الحارس) الذى أخرجه لم يعد موجودا. فسأل اليهودى العجوز عن أبى حنيفة، لكن لم يسمع أحد عن هذا السجين. بيد أن المساعد الأول لمدير إدارة كل سجون المدينة كان مهتما بالتاريخ مما دفعه للاعتناء باليهودى العجوز. فأبوحنيفة بالنسبة له عبارة عن مدلول غامض، ربما يكون هناك خلط بينه وبين هذا اليهودى، لكن لابد وأن يكون هناك شىء غامض فى التاريخ، ولهذا هيأ للعجوز زنزانة فى مجموعة السجون الجيدة المطلة على مسجد هارون الرشيد، هى فى الحقيقة خاصة للحبس الاحتياطى تحت ذمة التحقيق، كما أحاطه بمزيد من الرعاية وألبسه رداءً جديداً. هذا مما جعله، أى مساعد المدير، يتعجب من سخائه، وبحث فى الكشوف القديمة وتفقد الخرائط،

ولكن لم يدل شيء على أنه السجن الأول. فاستدعى مساعد المدير المسنين من الحراس الذين أحيلوا منذ زمن طويل إلى المعاش، بيد أن أحدًا لم يسمع عن حارس صابئ. وبالتأكيد لا يحيط أحدهم بكل السجن، كما أنه من المعروف أن خرائطه ليست كاملة، لكن لابد أن يكون هناك أثر إذا ما صدق بعض من قول اليهودي العجوز. أخيرًا أسف مساعد المدير، لأنه صدق هذا اليهودي وشعر بأن عليه واجبًا نحوه لابد أن يؤديه، ونادرًا ما يحدث هذا، كما اعترف بأنه شعر كأنه بلا إرادة عندما تحدث مع المدير عن إمكانية تجهيز زنزانة للعجوز، ويا حبذا تلك التي نزل بها وتطل على المسجد. ولكن هذا كان أمرًا مستبعدًا. فقد غضب المدير على مساعده ولم يستطع أن يأخذ بجدية أن هناك علاقة بين اليهودي العجوز وأبي حنيفة الذي مات منذ قرون. ورأى أنه مدير للسجون وليس لمستشفيات الأمراض العقلية، التي كان من الواجب على مساعده أن يلقي باليهودي في إحداها. وما صدر هذا القرار حتى فر عنان بن داود، ولم يعلم أحد كيف استطاع أن يخرج من زنزانته، كل ما يروى هو احتمال أن الحارس وجد اليهودي ميتًا فوق «البرش» في الزنزانة فأمر بإخراج الجثة دون أن يبلغ عن هذا الحدث التافه. لكن بعد خمسة عشر عامًا جاء هولاكو؛ حفيد جنكيز خان، وحرق المدينة بكل ما فيها من مساجد ومستشفيات ومكتبات، وذبح ثمانمائة ألف من أهلها، كما لف هذا المغولي الخليفة العباسي الذي يقتدي برقته وهو المستعصم بن الظاهر في بساط حتى مات ثم مسح به أرض الدولة العباسية التي احتلها ليطهرها من دم آخر الخلفاء، وأخيرًا رأى أحد فرسانه ذوي الدروع عجوزًا منحنيًا يفر من معبد يهودي قد أحرق فأثار دهشته أن هناك من هم ما زالوا على قيد الحياة، فأطلق عليه سهمًا ولكنه لم يستطع التأكد من أنه قد أصابه في هذا الضوء الخافت المعبأ بالدخان. وبعد مائتي عام تحدث في غرناطة يهودي لا يسترعي النظر، قد بلغ من الكبر قدرًا بلا حدود، مع رئيس الطائفة اليهودية، وعلى الرغم من صعوبة لغته فقد فهم رئيس الطائفة أن هذا العجوز يريد أن يتحادث مع الحَبر موسى بن ميمون [٢٥]، فأفاده بلطف أن الرامبام أي: [الراب موسى بن ميمون] ربما مات في القاهرة منذ ثلاثمائة عام، وما سمع الغريب قوله حتى ولى وقد أصابه الذعر. أما في السنوات الأولى لملك أسبانيا كارل الخامس[٢٦] فقد وقع شيخ يهودي في يد ديوان التفتيش، الذي يتتبع الملحدين[٢٧]، ومثل كغريب أمام كبير المفتشين، بيد أنه لم يجب عن أي سؤال، ولم يكتشفوا إذا ما كان أبكم في الحقيقة أم لا. وطال صمت كبير المفتشين وهو يراقب اليهودي بكل انتباه حتى أشار أخيرًا لإطلاق سراحه قبل أن يدركه الموت بين أيديهم. ولا نعلم صحة كل هذه الروايات عن عنان بن داود، ولا شيء مؤكد سوى هيامه على وجهه في العالم دون أن يعلن عن شخصيته أو حتى ينطق اسمه. فقد انتقل من بلد لآخر ومن طائفة لأخرى من طوائف اليهود ولم يكن يقول كلمة واحدة. وكان يلبس في المعابد اليهودية عباءة مهملة مما جعل كل من يقابله، مثل كبير المفتشين، يعتقد أنه أصم أبكم. وظل يتجول بين أحياء اليهود ودور التعليم فيها حتى أصبح لا يهتم به أحد، فهو مجرد يهودي عجوز أصم أبكم أتى من مكان ما وأمده الناس بالضروريات ويعرفه كل جيل، لكن دائما ما يعدونه شبيها بهذا اليهودي العجوز الأصم الأبكم التاريخي، الذي يجوز زعما أن الجيل القديم كان يعرفه. بيد أنه في الحقيقة بدا وكأنه لا شيء، خيال شحوب وذكرى وأسطورة، فما يحتاج سوى بعض من الخبز والماء والخمر والعرق، حسب الأحوال، فينهل ثم يمد بصره للا شيء،

ولا يشكر أبدا. فهو على ما يبدو قد تبلد وأصبح عاجزا، كما أصبح لا يعبأ بسوء ظن الناس فيه أو بانتقاله من مكان لمكان،ولم يعد هدفا للتعقب والاضطهاد، فهو الآن عجوز لدرجة لا تجعل أحدا من أعداء شعبه يتصدى له، وكان كبير المفتشين هو آخر من التفت إليه. وقد اختفى عنان بن داود عن الأنظار فترة طويلة فى شرق أوروبا، حيث أوقد نار المدفأة عدة سنوات فى دار مسريتيش لتعليم اليهود طوال الشتاء، وتروى الأسطورة الحسيدية(٢٨) أن الجميع عجزوا عن معرفة مكان وجوده فى صيف تلك السنوات. وأخيرا فى الحرب العالمية الثانية أخرجه أحد النازيين من أحد طوابير اليهود العراة المتجهين لإحدى حجرات الغاز فى أوسشفيتس(٢٩)، ثم أجرى على هذا العجوز بعض التجارب، حيث قام بتجميده مدة خمس إلى خمس عشرة ساعة فى مائة درجة تحت الصفر، ثم اسبوعين ثم شهرين، بيد أن اليهودى بقى حيا دائما، فأقلع هذا الطبيب عن التجربة ولكنه لم يرد إعادته لحجرة الغاز، بل تركه وشأنه ولم يأمره بشىء سوى تنظيف معمل التجارب من حين لآخر، ولكن اليهودى اختفى فجأة ونسيه النازى. لكن كلما توالت القرون ظهرت دائما أمام عنان بن داود تلك القرون التى قضاها مع أبى حنيفة فى سجن بغداد الحقير أكثر أهمية وعظمة وبهاء، حتى قهره النسيان وتخيل أنه كان بمفرده فى السجن المعتم الذى رماه فيه المنصور (وقد نسيه داود هو الآخر) ولكن تبين له الآن وكأنه قد تكلم خلال كل هذه السنوات التى لا نهاية لها مع يهوه، ولم يخاطبه فحسب بل أحس بأنفاسه، وقد رأى بحق وجهه الذى لايقاوم، حتى أن الحجر المعتم، أى زنزانته، أصبح أحب إليه من أرض الميعاد، وكان هذا المكان بؤرة الضوء التى ارتكز عليها تفكيره، وبلغت لديه لهفة العودة لهذا المكان المقدس مداها، أى أن هدف حياته قد أصبح الآن العودة ولاشىء سواها، لقد نسى منذ زمن هذا المكان كما نسى أبا حنيفة، الذى مازال يجلس القرفصاء دائما فى سجنه الذى تحولت فيه قطرات الماء دائمة السقوط إلى نوع من الصواعد(٣٠) التى بها شىء من الحياة، والتى نسيها عنان بن داود منذ قرون كما نسى الصابئ العجوز أبا حنيفة؛ فقلت دائما زيارته له حتى انقطعت نهائيا. وربما يكون الصنم الأعور الصدئ قد قتله ضربا بعد أن تحرر من الحائط. ولكن وعاء طعام أبى حنيفة ظل ممتلئا؛ لأن الفئران، وهى الكائن الحى الوحيد الذى أصبح ضليعا فى السجون ذات الأبنية المتشابكة، مازالت تسحب إليه القليل مما يحتاجه من قوت له. وقد كانت حياة تلك الفئران قصيرة بيد أنها توارثت العناية بهذا السجين العجوز، وهو صديقها عبر أجيال لاتحصى من الفئران، الذى اقتسم طعامه معها يوما ما، والآن هى تقتسم طعامها معه. وكما هو بديهى فقد شغلته خدمتها وأصبح قليلا مايربت على فرائها، كما تصلب وتغيرت أفكاره. لقد تقدم هو الآخر وخطا إلى الأمام وكأنه قد تكلم خلال هذه القرون مع الله، فهذا السجن المعتم وغياهبه التى تقرفص فيها وحيدا فقدت هويتها عنده منذ زمن طويل. كما نسى الخليفة المنصور منذ كم هائل من السنين، وأحيانا ماأجتهد حتى يتذكر اسمه، حتى هذا الاختلاف المضحك فى الآراء الذى ألقى به فى السجن لم يعد يعلم فيما كان هذا الاختلاف؛ كما لم يفكر فى إمكانية خروجه عبر السنين من هذا السجن وماكان أحد هناك سيمنعه. بيد أن ماعمر صدره هو يقين الوجود فى مكان مقدس ، حيث يتألق من آن لآخر حجر مربع أسود براق نال قدسيته ممن ذكره، وهو الله، ومأبقى أبا حنيفة حيا هو واجبه الذى كلفه الله به، هو حفظ هذا المكان الذى أعطاه إياه هكذا ظل أبو حنيفة ينتظر الساعة

حين يذكره الله برحمته ويجعله يحس بأنفاسه ويتجلى الله بوجهه الذى لاحدود له .إنه ينتظر هذه الساعة، بكل مافى قلبه من شوق وما فى روحه من قوة وهاجة، الساعة التى ستأتيه حتى وإن تكون على غير ما توقع . وبالمصادفة أدى الترحال الدوار بعنان بن داود إلى إستانبول ، ولكنه لم يعلم ولا مرة أنه فى إستانبول. وقد جلس منذ اسابيع أمام معبد يهودى قديم يكاد يكون كمًا من الأطلال، رمادى ومتآكل كأحجاره، حتى اكتشفه رجل سويسرى سكران،وهو مثال يمارس - عندما لا يكون سكران- الفن التشكيلى بالحدايد والسبائك. وبعد أن أمعن النظر فى هذا اليهودى الضئيل العجوز القزم، حمله على أكتافه القوية وساقه إلى أوتوبيس فولكس فاجن صدئ مرقع باللحام. وهذا يعنى ، فى استانبول أن السويسرى لم يشرب فى الحقيقة حتى الثمالة، أى أنه تمتع فقط بنشوة الشراب وازدادت نشوته مع تنقلاته عبر انتاليا[٣١]، حيث حاول جهرا تهريب وسكى فى أوتوبيسه الصغير ليربح به مالا يدعم إنتاج تماثيله الحديدية، وقد تم وبمهارة فائقة تخفيف الوسكى، وهذا هو الربح. إنه يقدم الوسكى بسخاء لكل حارس حدود وكل نقطة بوليس وكل تفتيش، حيث تبدأ وليمة الشرب وتحقق غايتها بنجاح، حيث يسكر العاملون فى حرس الحدود ونقط البوليس والتفتيشات أكثر من السويسرى نفسه. أما عنان بن داود فقد كان فى كل مرة شاهدا على أن الوسكى ليس محرما فى القرآن، ولكن بهزة من رأسه وهو صامت كحاله دائما، وهكذا يتحقق غرض اصطحاب السويسرى له، الذى رأى أنه من المحتمل أن يكون هذا المخلوق العجوز مسلما، ولم يكن يتوقع أن من معه هو عنان بن داود المتأمل الروحى ليهوه والمتشوق إلى لقائه. ولكن ها هما الآن فى بغداد، دون أن يعلم عنان بن داود أنه فى بغداد بل اعتقد أنه فى الجزائر أو فلاديفستك[٣٢]، حيث اختلطت لديه القارات والذكريات بعضها ببعض بعد أن ضل الطريق عدة قرون. وإذا بالسويسرى يدور فى أحد ميادين بغداد بسرعة أربع وعشرين والحد الأقصى ست عشرة فقط - حتى أصبح عسكرى المرور والنحات وأوتوبيسه الصغير فى جزيرة الميدان وكأنهم السنة نار البنزين والوسكى، فتفجر كل شىء بقيادة هذا المهرب القديم، وصعد الدخان الأصفر، وهو أكبر أغراض فن قدماء السويسريين. واختفى عنان بن داود بين هذه الجموع البشرية، التى احتشدت وأغلقت الطريق أمام سيارات البوليس والإسعاف التى لم تنقطع عن التزمير. ولم يبق أمام السويسرى سوى العودة لقسمه الذى لم يعد يساوى شيئا، فقد ذهب عنان بن داود وأسرع خطاه بين محلات الترف والنعيم حتى لاحظ أن كلبا أبيض طويل الأرجل أقرع يلاحقه، فمر ببيت شامخ ثم ولى هاربا إلى حارة جانبية، حيث البيوت قديمة، أو تبدو قديمة، ومهملة على الرغم من حتمية قربها من ذلك البيت الشامخ حتى وإن لم يعد يراه الآن. واختفى الكلب، بيد أن عنان بن داود على يقين أنه مازال يلاحقه، ففتح باب بيت قديم متداع ودخل فناءه الملىء بأنقاض ماتخطاها حتى وجد فتحة فى الأرض وكأنها بئر أو مغارة. وإذا بفأر نظر إليه بخبث ثم اختفى، حين جاء الكلب الأبيض الأقرع وأظهر أسنانه فنزل عنان بن داود المغارة وتحسس طريقه على الدرج حتى وصل إلى ممرات ذات ظلام دامس ولانهاية لها ولكنه واصل سيره وهو لايعلم أن الكلب الأقرع مازال يلاحقه بتأن وأن الفئران تنتظره. ولكنه شعر فجأة أنه فى وطنه، وبقى واقفا فى مكانه، فهو يعلم، ولو لم ير، أن أمامه هوة، فانحنى ويداه فارغتان، وأمسك سلما ثم صعد فيه بشجاعة ووصل إلى أرض صلبة فإذا بهوة أخرى، فتحسس بيده فلم

يجد شيئا، وإذا بسلم جديد مانزل عليه حتى تأرجح ومازال الكلب ينبح فى الطابق الأعلى. والآن عرف الطريق وسار عبر الممرات السفلى، وعبر أبوابا حديدية حتى وجد العوارض الخشبية العفنة ثم الباب وقد تراكم عليه التراب، وما لمسه حتى تيقن أن الصدأ قد كساه بكثافة، هاهو قد وصل أخيرا للأرض الحبيبة، فى زنزانته، فى غياهب سجنه التى خاطب فيها يهوه فوق البرش والأرض المبتلة. فنزل إليها ونزلت عليه الرحمة الواسعة؛ رحمة يهوه. ولكن سرعان ماانقضت يدان على عنقه، لقد هاجمه أبو حنيفة، وكأن عنان بن داود حيوان متوحش أو وحش اقتحم ملكوت أبى حنيفة، وهو فى الحق ملكوت الله، فملأ أبا حنيفة شعور بواجب مقدس؛ وهو قتل هذا المعتدى الذى يهدد حرمته؛ لأن حريته لاتكمن فى أن هذه الزنزانة الحقيرة فى السجن هى زنزانته، أى زنزانة أبى حنيفة، بل فى أنها هبة من الله إليه، أى أنها قد خلقت لأبى حنيفة، وماكان من عنان بن داود إلا المقاومة بنفس الدرجة من الحماسة، فالذى يهاجمه إنما يعتدى على ممتلك له؛ أى ممتلك عنان بن داود فى هذه الأرض المقدسة؛ أى على مكان قد تحدث فيه يهوه إليه، إلى عبده الضئيل، حيث أحس بأنفاسه ورأى وجهه الذى لا حدود له. لهذا كانت المعركة طاحنة وبلا رحمة؛ كل منهما دافع بحريته عن حرية ربه فى تحديد مكان خاص لمن يؤمن به. وازدادت صعوبة المعركة على عنان بن داود حين هاجمه عدد لايحصى من الفئران الغاضبة وعضته وهى متعطشة للدماء.

بيد أن المتحاربين خائرى القوى تراجع كل منهما أمام الآخر، وعرف عنان بن داود أن قوته قد وصلت لنهايتها ولم يعد قادرا على احتمال هجوم جديد من خصمه والفئران. وتدريجيا لانت الفئران التى هاجمت عنان بن داود، أولا بتردد ثم ماكان من هذه الحيوانات المتوحشة، إلا أن اتجهت إليه ولعقت جراحه، فقد عرفته بغريزتها المتوارثة من أجيال لاتحصى، ومالعقته حتى أحس هو باقترابه المباشر بيهوه، بربه، فانحنى لا إراديا حتى يتعرف عدوه فى بصيص من الضوء الخافت، ومال عدوه إليه بصعوبة بالغة، بعد أن حطمت الكراهية ذلك الصخر الذى اتخذه منذ قليل درعا له. وحملق عنان بن داود فى وجه أبى حنيفة وكذلك حملق أبو حنيفة فى وجه عنان بن داود. لقد بلغ كلاهما الكبر عبر قرون لاتحصى، وتأمل كل ذاته بالنظر للآخر. لقد تشابها فى الوجوه، لكن الخوف تقهقر فى عيونهما شبه العمياء والمتحجرة وحملق كل منهما فى الآخر كما حملقا بالأمس فى ربهما، فى يهوه وفى الله، ولأول مرة تخرج من بين شفاههما، التى صمتت طويلا، الاف السنين، أول كلمة؛ لا هى آية من القرآن ولا قول من أسفار موسى الخمسة، إنها كلمة: أنت، ولقد عرف عنان بن داود أبا حنيفة، وعرف أبو حنيفة عنان بن داود، وكأن يهوه هو أبو حنيفة والله هو عنان بن داود، وكأن صراعهما على الحرية عبث. لقد عبر الفم الصامت عند أبى حنيفة عن نفسه بابتسامة، ومسح عنان بن داود مستندًا على رأس صديقه؛ على هذا الشعر الأبيض وكادت تأخذه الرهبة وكأنه يتلمس أحد المقدسات. وادرك أبو حنيفة من اليهودى العجوز الضئيل الجالس أمامه، وعرف عنان بن داود من هذا العربى المتقرفص فوق بلاط السجن، أن أملاكهما مشتركة؛ سجن أبى حنيفة وزنزانة عنان بن داود، حرية هذا وحرية ذاك.

الهوامش

(١) مصطفى ماهر، لقاء فريدريش دورينمات مع أهل الفكر والفن في مصر، القاهرة ١٩٨٩، ص١١

(٢) أشار دورينمات إلى هذا في:

Fr. Dürrenmatt: über D"urrenmatt" In : Friedrich Dürrenmatt lesebuch, zürich 1978, S. 9f.

(٣) انظر: محمد عبد السلام، ترجمة ودراسة «اخترلو»، القاهرة ١٩٩٤.

(٤) Peter Spycher:

Friedrich Dürrenmatts Essay über Israel: Religose Aspekte und personliche Zeitschrift für Kultur und Politik. 27. Jahrgang 1978.

Herausgeber. Evangelisch - Krichlische Vereinigung (EKVS). S. 409 - 505.

(٥) Friedrich Dürrenmatt:

Israels Lebensrecht. In: politik, Essays, Gedichte und Reden. F. Dürrenatt. werkausgabe in dreibig Banden.

Herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Auter. Band 28, s. 29 - 34. Diogenes Verlag, Zürich 1980.

(٦) Friedrich Dürrenmatt:

Werkausgaben in dreibig Banden.

Herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Autor. Band 29:

Zusammenhange:

Essay über Israel

Eine Konzeption

Nachgedanken:

über Freiheit. Gleichheit und Brüderlichkeit.

Christentum, Islam und Marxismus. und über Zwei alte Mythen. Diogenes Verlag, Zürich 1980.

(٧) Hans Mayer:

über Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch.

Neske Verlage, Pfullingen 1977. Dürrenmatt in Jeruslem (1976) S. 49 - 58.

(٨): Hans Mayer

Dürrenmmatt in Jerusalem. In: Herkules und Atlas. Lobreden und andere Versuche über Friedrich Dürrenmatt. Heraussgegeben von Daniel Keel. diogenes Verlag, Zürrenmatt. Herausgegeben Von Daniel Keel. Diogenes Verlag, Zürich 1992. S. 121 - 132.

(٩) : Friedrich Dürrenmatt
Werke. Diogenes Verlag, Zürich 1980.
Band 29: 2. Teil, S. 82- 88
4. Teil, S. 148 - 162.

(١٠)

Jean Améry:
Dürrenmatts politische Engagment, Anmerkungen Zum Israel - Essay
"Zusammenhange". In: Daneil Keel (1980) (Hersg.): über Fr. Dürrenmatt Essays und Zeugnisse von Gottfried Beun bis saul Bellow. Zürich 1980, Band 30, S. 283 - 297.

(١١) انظر ماقاله إسحاق إبراهيم الصرفندى فى كتاب الأنساب للسمعانى ٣٥٢ ب، وعبد القادر بن الوفاء فى الجواهر المضيئة : ٢٦، عن بروكلمان، تاريخ الأدب العربى، القسم الثانى، الجزء ٣، ص ٢٥٢.

(١٢) إبراهيم بن عبد الله بن الحسن بن الحسن بن على بن أبى طالب، الذى كان أبو حنيفة يحض على مناصرته والخروج معه، وروى أن المنصور عاقبه على ذلك انظر مقاتل الطالبين للأصفهانى ص٣٦٧، عن بروكلمان، المرجع السابق، هامش المترجم ص ٢٥٢.

(١٣) انظر:

v. Arendank, Obkomst der Zaiditen 52, 288

عن بروكلمان، المرجع السابق.

(١٤) انظر مقالات الإسلاميين للأشعرى ١: ١٣٨ ـ ١٣٩، عن بروكلمان، المرجع السابق ص ٢٥٣.

(١٥) انظر: على عبد الواحد وافى، اليهود واليهودية، القاهرة ب ت ، القسم الأول.

(١٦) انظر المرجع السابق.

(١٧) انظر:

أبو الفتح محمد بن عبد الكريم بن أبى بكر أحمد الشهرستانى، الملل والنحل، تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل، القاهرة ب ت، الجزء الثانى، الباب الثانى، الفصل الأول ص ١٥ ـ ٢٤.

ابن حزم، الفصل فى الملل والأهواء والنحل، الجزء الأول ص ٨٢.

محمد الهوارى، الاختلافات بين القرائين والربانيين فى ضوء أوراق الجنيز ا ، دار الزهراء، القاهرة ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م، ص ٧، ٨، ٩ ـ ١٣

(١٨) محمد الهوارى، المرجع السابق ص ١٢.

(١٩) Marcus, P. 235، عن محمد الهوارى، المرجع السابق ص ٢٠

(٢٠) Nemoy, Anan ban David, PP. 314 - 315;

See: Nemoy, Karaite Anthology, PP. - 4-5

محمد الهوارى، المرجع السابق ص ٢١.

(٢١) محمد الهوارى، المرجع السابق ص ٢٢.

(٢٢) Friedirch Dürrenmat:

Abu Chanifa and Anan ben David.

Bearbeitete Fassung von 1978.

Entstanden in. "Zusammenhange.

Essay Uber Israe. Eine Konzeption"

Zürich 1976.

(٢٣) نلاحظ هنا أن دورينمات خلط بين حرفى ال (ع) وال (ا)، واصبحا لديه (A). وعلى هذا فإن الحرف الأول من اسم أسيرة البندقية يتفق فقط مع الحرف الأول من اسم ابى حنيفة وليس اسم عنان بن داود، الذى يبدأ بحرف ال (ع).

[المترجم]

(٢٤) سعديا بن يوسف الفيومى (٨٩١ - ٩٤٢م) هو أول من الف فى قواعد اللغة العبرية. وقد أطلقوا عليه اسم «أبو النحو العبرى»، ولكنه لم يتأثر بالعلوم اللغوية العربية فحسب بل أخذ الكثير أيضا من العلوم الدينية ونحا نحو المعتزلة عند معالجته للديانة اليهودية، وكان أبرز من التقى مع القرائين فى معركة مفتوحة. انظر: عونى عبد الرءوف، قواعد اللغة العبرية، القاهرة ١٩٧١، ص ١٦، ١٧. ومحمد الهوارى، المرجع السابق ص ١٨.

[المترجم]

(٢٥) هو أبو عمران بن موسى بن عبيد الله بن ميمون القرطبى. ولد فى قرطبة سنة ٥٣٤هـ/ ١١٣٩م، درس بجانب علوم الدين اليهودى، الطب والفلسفة على ابن طفيل وابن رشد. وعندما وضع عبد المؤمن أول خلفاء الموحدين (٥٢٤ - ٥٥٨هـ/ ١١٣٠ - ١١٦٣م) يهود ومسيحيى مملكته أمام الدخول فى الإسلام أو يرحلوا، وجد من الحكمة أن يكون مسلما بعض الوقت حتى يتمكن من تنظيم شئونه فى هدوء. غير أنه ارتحل بعد ذلك إلى مصر وأسس فى الفسطاط مدرسة تلمودية (...) توفى فى ١٩ ربيع الثانى سنة ٦٠١هـ / ١٣ ديسمبر سنة ١٢٠٤م، دفن بناء على رغبته فى طبرية.

انظر: بروكلمان، تاريخ الأدب العربى، القسم الخامس، الجزء التاسع، الفصل الرابع عشر، الجغرافيا وكتب الرحلات؛ ٢٥ موسى بن ميمون، ص ٢٦٥ - ٢٦٨. وممن رجع إليهم بروكلمان نذكر:

- Steinschneider, Die ar. Lit. der. Juden 199/221.

- J- Münz, M. b. M sein Leben und seine werke, Frenkfurt a. M. 1912.

انظر كذلك: صموئيل اتينجر، اليهود فى البلدان الإسلامية (١٨٥٠ - ١٩٥٠)، ترجمة جمال أحمد الرفاعى ومراجعة رشاد عبد الله الشامى. عالم المعرفة، عدد ١٩٧، هامش ص ٦٦.

(٢٦) ولد كارل الخامس عام ١٥٠٠ ومات عام ١٥٥٨، واصبح ملك إسبانيا منذ عام ١٥١٦.

(المترجم)

(٢٧)انظر: على مظهر، محاكم التفتيش بأسبانيا والبرتغال وفرنسا وغيرها، القاهرة ١٩٤٧.

(المترجم)

(٢٨) كلمة Chassidim تعنى بالعبرية الأتقياء أو الورعين أما الحسيدية Chassidismus فهى طائفة يهودية أسسها الحبر إسرائيل بن اليعزر (Elieser Israel ben) (١٦٩٨ ـ ١٧٥٩)، ثم نظمها وساعد على انتشارها فى القرن الثامن عشر تلميذه مزويتش (Mesritsch) (مات ١٧٧٢). وهى حركة مضادة للتلمودية قام بها القراءون ضد الربانيين وانتشرت فى بولندا والمجر ورومانيا وروسيا.

انظر:

- Bertholet: Worterbuch

der Religionen, Stuttgant. 1985

ـ محمد بحر عبد المجيد: اليهودية، القاهرة ١٩٧٨م

ص ١٦٥.

[المترجم]

(٢٩) اوسشفيتس (Oswiecim / Ausschwitz) مدينة بولندية كانت أحد مراكز الحرب العالمية الثانية.

[المترجم]

(٣٠) الصواعد: الحليمات السفلى: رواسب من الكالسيوم فى أراض المغوار.

[المترجم]

(٣١) أنتاليا مدينة تركية فى آسيا الصغرى.

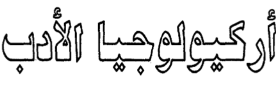
[المترجم]

(٣٢) فلاديفستك ميناء روسى مهم على الساحل المقابل لليابان.

[المترجم]



الزواوى بغورة (*)



أركيولوجيا الأدب
من خلال قراءة فوكو لأديب سوريالى

*. أستاذ الفلسفة بجامعة قسنطينة (الجزائر).

مقدمة:

تناقش هذه الدراسة، ثلاث مسائل مترابطة ومتكاملة،، المسألة الأولى متعلقة بالأديب الفرنسى «**ريمون روسال**» ١٨٧٧ ـ ١٩٣٣ الذى خصه **ميشال فوكو** بدراسة حملت اسم الأديب وصدرت سنة ١٩٦٣. والمسألة الثانية تحاول أن تستخلص المفهوم الأركيولوجى للأدب، بالاعتماد أساساً على دراسة الفيلسوف لأدباء وشعراء أمثال «**هولدرلين**» و«**نرفال**» و«**باتاى**» و«**بلانشو**» و«**كلوسوفسكى**» وغيرهم... وأما المسألة الثالثة والأخيرة، فتناقش بعض وجوه العلاقة بين الأدب والفلسفة أو علاقة الأعمال الأدبية بالأعمال الفلسفية، ونتساءل عن ذلك الاهتمام الذى أبداه **فوكو** بالأدب فيما بين ١٩٦٢ ـ ١٩٧١.

أولا: ريمون روسال وأركيولوجيا اللغة والأدب:

يروى **ميشال فوكو** أن قراءته **لروسال** وقعت بمحض الصدفة، وأنه لم يطلع على أعماله إلا فى سنة ١٩٥٧، ومنذ الوهلة الأولى شد انتباهه جملة قرأها فى «lavue» قريبة جدا من أديب معاصر له هو «**آلان روب جرييه**» فى «le voyeur» وكما يروى فإنه منذ هذه اللحظة ارتبط بالأديب ثم طور قراءته له، خاصة بعد لقائه ب «**آلان روب جرييه**» فى «همبورغ» سنة ١٩٦٣. وإذا علمنا أن **روب جرييه** من قراء **روسال**، بل ومن مكتشفيه، فهو من الأوائل الذين نشروا دراسة أدبية عن روسال، بالإضافة طبعا «**ليريس**» الذى سبق له أن كتب عن هذا الأديب المغمور ونزع عنه ذلك التأويل الذى روجه «**أندريه بريتون**» والذى رأى فى **روسال** رائد رواد السريالية.

إن هذه الإشـارات لا تنفى العـلاقـة الخـاصـة التى ربطت **فوكو بروسال**، خاصة انه لم يخف إعجابه بهذا الأديب، الذى خصه بدراسة كاملة من دون بقية الأدباء الذين كتب عنهم مقالات فى مناسبات مختلفة. ولقد ظهرت دراسة **فوكو لروسال** ضمن سياق أدبى وثقافى خاص، بحيث تزامنت ونشر **آلان روب جرييه** كتابه: (من أجل رواية جديدة) وكذلك نشر **رولان بارت** كتابه (حول راسين)، وعلى أثر هذه الدراسات تمخض ذلك السجال فى الأوساط الثقافية الفرنسية، حول مفهوم «النقد الجديد» مع انشار الحركة الأدبية والفكرية المسماة بالبنيوية، والتى شملت جملة من الميادين فى الأنثروبولوجيا والألسنية وعلم النفس وغيرها...

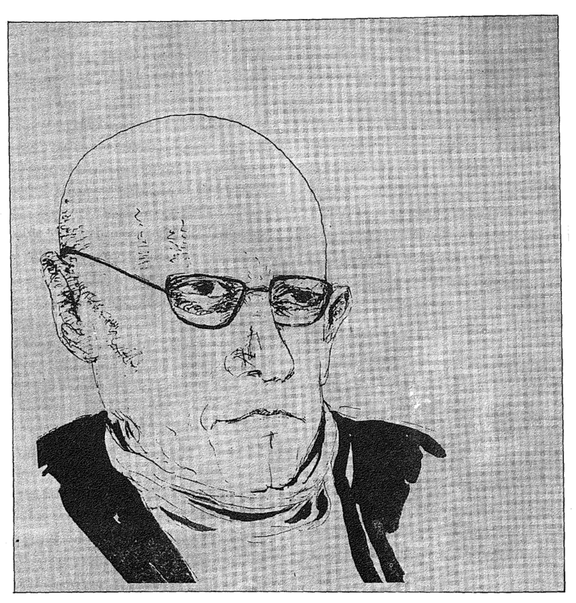
ما الجديد فى هذا السياق الأدبى والثقافى فى دراسة **فوكو لروسال**؟ لا ينتمى **روسال**، فى نظر **فوكو**، إلى تقليد أدبى معين، وإنما ينتمى إلى تلك السلسلة من الكتاب الذين تشدهم مشكلة اللغة، أو بالتحديد «لعبة اللغة le jeu du lagage» حيث البناء الأدبى واللعبة اللغوية، مرتبطان ارتباطا مباشرا.

وعليه فإن كتابات **روسال** إذا ما وضعت فى إطارها التاريخى، فإنها لم تلق صدى الإفى سياقين أدبيين مختلفين، سياق السريالية حيث مشكلة اللغة الآلية «le langage automatique»، ثم فى الخمسينيات والستينيات من هذا القرن، أى فى تلك الحقبة التى عرفت مشكلة العلاقة بين الأدب والبنية اللسانية، والتى لم تكن نظرية بقدر ما كانت افقا أدبيا [1] . كما يقول **فوكو**.

ضمن هذا المنظور تدخل قراءة **فوكو لروسال**، والتى بدأها بالتساؤل عن معنى تخصيص الأديب عملا لشرح سيرته ومؤلفاته، والذى عنونه بصيغة استفهامية تحمل اكثر من دلالة، ونعنى بذلك كتابة: (كيف كتبت بعض اعمالى (comment j'ai ecrit certain de mas livre)، إن هذا العمل يطرح أكثر من سؤال، كسؤال العلاقة بين الكاتب وأعماله، وطبيعة اللغة والأسلوب، والغرض من السيرة الذاتية... إلخ.

يعترف **فوكو** أن لنص السيرة سلطة غريبة، بالرغم من أن هدفه هو الشرح [2] . لماذا؟ لأنه نص مُقَنَّع ما يخفيه اكثر مما يبديه، ومن هنا وجب افتراض أوجه كثيرة للعمل الأدبى **لروسال**، إذ من الممكن أن تكون السيرة عملا أدبيًا، وهذا يعنى أن ما يخفيه أكثر مما يظهره، بل ربما يخفى بدعوى الإفصاح، وبالتالى يخفى تلك الأرضية التى انبجست منها اللغة.ولكن مهما يكن، فإن للسيرة وظيفة مزدوجة، وظيفة العودة إلى العمل الأدبى، ووظيفة تقديم بعض المفاتيح للنص الأدبى، لذا فإن السيرة بالرغم من أنها تدعى الكشف، إلاأنها تبقى متحفظة فى كشف لعبة الكتابة والإبداع.

والمؤكد فى نظر **فوكو**، هو أن نص السيرة هو العنصر الأخير والأساسى للغة **روسال**، وإن قراءته لهذه اللغة تختلف كلية عن قراءة «**أندريه بروتون**»؛ ذلك أن لغة **روسال** فى نظر **فوكو** ليست لغة مجازية يسهل فكها، كما انها ليست بالكلمة السر، «la prole in-itiatique» فلغته ليست مبنية على يقين، أو على يقين بوجود سر، سر واحد وصامت، بل بالعكس لغته مبنية على عدم وجود اليقين، إذ من الاستحالة القول بوجود أو لا وجود، لذا فإن أية قراءة **لروسال لا تعد بأى شىء**،



ميشيل فوكو

فعمله فى كليته يفرض خشية وتخوفًا واختلافًا، وإن كل كلمة من كلماته، هى كلمة قائمة ومحطمة، ممتلئة وفارغة، بإمكانية وجود هذا أوذاك، أو لاهذا ولاذاك؛ وإنما حالة ثالثة. (٣)

من هنا يرى **فوكو** أن عمل **روسال** يتوزع على مستويين، مستوى اللغة ومستوى الوصف، والمستويان متداخلان بحيث نجد أعمالا وصفية مثل «la doublure»، «la vue» تظهر فيها اللغة محايثة للأشياء وعابرة للجزئيات، وهنالك أعمال مثل «Imprission sd' afrique» و «locus solus» تظهر فيها اللغة غطاءً ونسيجًا يكتب المستحيل.

وعلى هذا الأساس من التصور، كيف تكون الوجهة فى قراءة هذه الأعمال أو فى هذه المتاهة كما يقول فوكو؟ هنالك أولا فرضية اللغة الباطنية «le langage esot-erique» وهى فرضية مرفوضة لأنها لا تقدم شيئا، هنالك فى المقابل فرضية اللغة الوصيفة «le langage descriptif» التى يتفق فيها **فوكو** مع **روب جرييه** على أن نفهم الوصف بأنه: (لا يعنى وفاء اللغة بالموضوعات، ولكن الولادة المتجددة للعلاقة اللامتناهية بين الكلمات والأشياء (٤)؛ ذلك أن اللغة فى سيرها وتقدمها تطرح بلا توقف موضوعات جديدة، لذا يوافق **فوكو** تحليلات **روب جرييه** وخاصة فكرة المكان المشترك للرؤية واللغة، وأن ما هو خارج عنه عدم، ويذكر فى هذا السياق أن **فوكو** سبق له أن نشر مقالا عن **روسال** سنة ١٩٦٢ بعنوان: (القول والرؤية عند **ريمون روسال**) هذا المقال ضمه الفصل الأول من كتابة عن الأديب.

يستنتج من هذا ا قراءة **فوكو** **لروسال**، تقوم على فكرة اللغة والوصف، وهى أساس النظرة الأركيولوجية، إلا أن هنالك جوانب أخرى من هذه القراءة، فهنالك مثلا الخيال، ولكن بمعنى خاص؛ فالخيال عند **روسال** لا ينتمى إلى الحلم ولا إلى الغريب أو الوهمى «fantastique» بل هو قريب من غير العادى أو الاستثنائى أو العجيب والخارق «extraordinaire» كما أن هناك اللغة المضاعفة، حيث يبدأ **روسال** فى الغالب مما تم قوله، مثل جملة وجدت بمحض الصدفة، أو قُرِئَتْ فى يافطة إعلان، أو وجدت فى كتاب، ليصنع بهذه العناصر أشياء غير معقولة ولا تصدق، إلا أن لها جمالية خاصة، جمالية نابعة من أسلوبها ومن نوعية خيالهاولغتها، تلك اللغة التى تتكون من سلسلة من الكلمات المتشابهة، إلا أنها تفصح عن شيئين مختلفين، لذا يظهر أسلوبه مكاشفا ومباطنافى الآن نفسه، أسلوب معكوس يقول موضوعين بالكلمات نفسها.

وتظهر اللغة فى حالة حركة ذهابا وايابا، فى اختلاف وتكرار، شبيهة بالآلة أو كما يقول **فوكو**: (إن **روسال** قد ابتدع آلات لغوية ليس لها خارج الأسلوب أى سر، حيث المرئى هو العميق.) (٥) وهى فكرة نجدها كذلك عند **نيتشه**.

إن هذه اللغة لا تصدر إلا عن تجربة خاصة، ولا تتحدث إلا من نقص، من نقص أساسى منه نستشف اللعبة اللغوية، حيث الكلمة الواحدة تقول شيئين مختلفين، ونفس الجملةالمكررة يمكن أن يكون لها معنى آخر. (٦).

ومن دون شك فإن عمل **روسال** يقوم على تجربة، وعلى تجربة فريدة، هى تجربة اللغة والأدب، حيث مجاله

المفضل الذى لا تعنى الكتابة فيه الإثبات بل النفى، ولا الظهور وإنما الاختفاء، ولا الحضور وإنما الغياب، ونص **روسال** يجمع بين كل هذا، بين اللغة والكتابة، وبين الجنون والمرض، لذا فإن لغته هى: (الفراغ الذى ينطق منه، والغياب الذى بواسطته يتواصل العمل بالجنون - وإن كلماته دائما - نشطة ومكسرة وخالية من الإمكانية، إمكانية أن تكون هنالك لغة ثانية، هذه اللغة أو تلك، هنا أو هنالك، أو لا هذا ولا ذاك، ربما هنالك لغة ثالثة، أو لاشىء)(٧)

إنها اللغة المضاعفة دائما، تلك اللغة التى تبدأ من نقطة صغيرة لتكبر بعد أن ترسم صورا لا متناهية، حيث تنسج خيوطها بحركة مزدوجة، حركة تقدم وتراجع، تشبه الآلة الحربية التى يصفها **فوكو** بقوله: (الآلة اللغوية **لروسال** آلة مضاعفة، لغة منطوقية منسجمة، تخفى لغة صماء مبعثرة ومكسرة ومهشمة.).(٨).

إن هذه اللغة تحمل فى حركتها التراجعية لغز الموت، مما يجعلها تحمل طابع الكينونة، بحيث تربط الكائن بازدواجياته، بوحدته وانفصاله، وإنها تأتى من تلك الزاوية المظلمة حيث تظهر أشياء وتخفى أشياء. وإن أهمية **روسال**، خاصة فى تلك المرحلة، تأتى من كونه يملك اللغة الاختراقية أو الكلمة الخطيرة أو الآلة الحربية، من هنا اتخذه **فوكو** نموذجا للكتابة الأدبية، وهو ما جسدته مقالاته عن **باتاى وبلانشو وكلوسوفسكى** على وجه الخصوص.(٩) وعليه يكون من المنطقى بناء على التحليل السابق، أن نستكشف مفهوم الأدب عند **فوكو**، وذلك بالاعتماد على دراسته **لروسال**.

ثانيا: فى المفهوم الأركيولوجى للأدب:

فى حوار له حول الرواية اقترح **فوكو** تاريخا للأدب يتماشى ونظرته للأدب وموقع اللغة فيه، بحيث يرى أن الأدب، وخاصة الأدب الفرنسى، مر بمرحلتين: مرحلة الاهتمام بالدلالة والمعنى والبعد الإنسانى، هذا هو الأدب الذى انتشر بين سنوات ١٩٤٥ - ١٩٥٥، وكان **ميرلوبنتى** فيلسوف الدلالة وممثلها، ثم أعقبتها مرحلة الستينيات التى اهتمت بالعلامة وباللغة فى ذاتها، لذا وجب مساءلة اللغة فى هذه المرحلة، وهى المرحلة البنيوية كما هو معروف، والتى ارتبط فيها بجماعة «tel quel» وهى جماعة النقد الجديد، وخاصة حول ضرورة الاهتمام باللغة وبالتجربة، ثم تطورت العلاقة لتشمل جملة من الموضوعات الأدبية، تبدأ بعلاقة اللغة بالأدب وموقع المؤلف من العمل الأدبى ووظيفة الأدب... إلخ.

ومن دون شك، فإن النظر إلى هذه المسائل من خلال نموذج **روسال**، يبين أن الأدب لغة وله وظيفة الاختراق والتجاوز، وأن علاقة **روسال** بعمله، أو علاقة المؤلف بإنتاجه، تظهر مقرونه بالجنون والغياب، لماذا؟ (١٠) لأن **روسال** افتتح فى اللغة مجالا غريبا، يمكن أن نسميه كما يقول **فوكو** بالمجال الألسنى، ومن هنا فإن **روسال** هو مبدع لغة (١١) إن هذا الطرح يتفق وفكرة **فوكو** الأخرى عن: «الجنون غياب الأثر» وكذلك فكرته عن تحول الأدب شيئا فشيئا إلى لغة، حيث تجعل من الأدب إنتاجا مقروءا (١٢).

وإذا كان الأدب كاللغة، فإن له الوظيفة نفسها أى التدمير والاختراق، كما أن له المكانة نفسها من حيث تأكيده على الغياب، لذا وجب مساءلة علاقة الكاتب بعمله

أو المبدع بإبداعه. إن هذا السؤال كما يعرف كثير من الدارسين، كان محورا مركزيا في النقد الجديد، كما أنه كان موضوعا لمحاضرة ألقاها **ميشال فوكو** في الجمعية الفلسفية سنة ١٩٦٩، ومما جاء فيها(ن الحديث عن المؤلف هو حديث عن الذات، **وفوكو** يستند على **صموئيل بيكيت** ليخلص إلى القول بأن: (في الكتابة ليست المسألة مسألة إظهار أو إعلان حركة الكتابة، ولا تثبيت موضوع في لغة، إنها مسألة فتح فضاء لا تكف الذات فيه عن الاختفاء)(١٣).

ولعل تاريخ الكتابة والكتابة الإبداعية بوجه من الوجوه، يؤكد دائما ارتباط الكتابة بالموت أو التضحية مثلما هو الحال في مثال **شهرزاد** في ألف ليلة وليلة، رغم الاختلاف في معنى الموت، كما أن علاقة الكتاب بالموت تظهر أيضا: (في امحاء الصفات الفردية للذات الكاتبة، فالكاتب بكل اللفتات التي ينشئها بينه وبين ما يكتب، يراوغ كل الدلائل على فردانيته الخاصة، ولا يعود الطابع الخاص للكاتب إلا فرادة غيابه، إذ يكون عليه أن يأخذ دور الميت في لعبة الكتابة.)(١٤).

من هذا الموقف، يناقش **فوكو** جملة من المفاهيم المرتبطة بعلاقة المؤلف بإنتاجه، كمفهوم الإنتاج واسم المؤلف واسم العلَم ووظيفة المؤلف، ويخلص إلى أنه من المستحيل تحديد الإنتاج، وذلك لاستحالة تحديد أثر الكاتب بعد موته، وغياب نظرية في الإنتاج يجعل من ادعاء نشر جميع الأعمال، ادعاء فارغا، وعليه فإن العمل الوصفي للأثر يبقى ناقصا، كما أن اسم المؤلف ليس أكثر من اسم العلَم، لذا لا يمكن أن يشكل بمفرده مرجعا، وإنما هو مجرد عنصر معادل في عملية الوصف..(١٥)

على هذا الأساس يقترح **فوكو**، تحليل وظيفة المؤلف، خاصة، أن الوظيفة: (مؤلف) تتميز بخصائص كالتملك أو الامتلاك وتعيين المصدر ودرجة الفاعلية، وأن يكون مبدءا للتفسير أوالتأويل. يقول **فوكو**: (الوظيفة: (مؤلف) مرتبطة بالنظام القضائي والتشريعي الذي يحصر ويحدد ويفصل عالم الخطابات، وهي لا تحدد بشكل عفوي الخطاب بالنسبة إلى منتجه، بسلسلة من العمليات الخاصة والمعقدة، إنها لا تحيل إلى فرد حقيقي، إنها تستطيع أن تفسح المجال لأكثر من أنا، لأكثر من موقع - ذات، يمكن لطبقات مختلفة من الأفراد أن تأتي فتحتلها.)(١٦)

يشكل هذا النص قاعدة لتحليل الخطابات، بما فيها الخطابات الأدبية، ومقدمة لتحليل تاريخي لمختلف الخطابات، تحليل لا يستند على قيمها التعبيرية أو الشكلية، وإنما على أنماط وجودها ووظائفها وتداولها، أما مكانة المؤلف، فليست أكثر من وظيفة داخل الخطاب. وعليه فإن السؤال الجمالي **لفوكو** يرد إلى سؤال الوظيفة، أو بتعبير آخر: (ما الذي يجعل نصًا معينا من بين كل هذه الكتابات السردية مقدسا، فيبدأ عمله باعتباره «أدبا»، ويستعاد في الحال داخل مؤسسة هي في الأصل مختلفة كثيرًا؟ (١٧)

بالتأكيد فإن هذا الموقف، وبهذه الصياغة، موقف متقدم على دراسته **لروسال**، وإن كان نتيجة من نتائج علاقة اللغة بالغياب، ذلك أن الأدب يمتزج مع اللغة، بل ويكشف عن تجربة جذرية للغة، تجربة تفوق تجربة الوجود، مادام نظام اللغة يتجاوز نظام الوجود، وإن هذا

المعطى اللغوى يطرح على كل عمل أدبى، ما يسميه فوكو، وربما بنوع من المفارقة، بغياب الأثر الذى يرتبط بالجنون.

إلا أن الدارس للمسار العام لأركيولوجيا فوكو، يستنتج أن هذه النظرة للغة والأدب لم تك إلا مرحلة، وفوكو ذاته يقوم بنوع من النقد الذاتى لهذا التصور، وذلك عندما يقول: باقتصار التحليل على هذا المستوى - مستوى اللغة - لا نتوصل إلى هدم جملة التقديسات التى لحقت بالأدب، بل بالعكس نضفى عليه القداسة أكثر، وهذا ما حدث فعلا حتى سنة ١٩٧٠، فقد لاحظت استعمال عدد من الموضوعات لبلانشو وبارت بنوع من الغنائية... كبنية لغوية لا يمكن تحليلها إلا لذاتها وانطلاقا من ذاتها.)(١٨)

يمثل هذا الموقف النقدى وعيا جيدا بضرورة النظر إلى الأدب واللغة من زاوية غيرزاوية التجاوز والاختراق وإنما من زاوية معرفة كيف يمكن فى: (وقت ما وبشكل معين لهذه المنطقة الخاصة باللغة أن تتكون، وتلك المنطقة التى لا ينبغى أن نطالبها بأن تحمل قرارات ثقافة ما، لكن علينا أن نسألها: كيف يمكن لثقافة ما أن تقرر منحها هذاالموقع الفريد والغريب؟). (١٩)

من هنا يجب التخلى، بل التقاطع مع تلك الطرائق الأدبية التى اقترحها بارت و بلانشو والشروع فى تحليلات أركيولوجيا تحاول الإجابة على سؤال أساسى هو: (انطلاقا من أى حد، يبدأ خطاب ما - سواء كان خطاب مريض روسال أو مجرم ريڤال - عَمَلًا داخل حقل ننعته بالأدبى؟). (٢٠)

إن الإجابة على السؤال لا تكون قطعا بدراسة البنية الداخلية للغة، ولا شكلها، وإنما تكون: (بدراسة السيرورة الدقيقة التى يدخل عبرها نوع من الخطاب الأدبى المهمل والمنسى الحقل الأدبى، ماذا يحدث ها هنا؟ ما الذى يبدأ فى الاشتغال؟ كيف يتم الإعتراف به كخطاب أدبى.). (٢١)

إنها أسئلة الأركيولوجيا وليست أسئلة البنيوية، ومن هنا وجب مساءلة موقع الأدب من الأركيولوجيا أو علاقة الأدب بالإنتاج الفلسفى لفوكو.

ثالثا - علاقة روسال والأدب بفلسفة فوكو.

يصرح فوكو عن علاقته بكتابة ريمون روسال: (إنه كتاب خاص ضمن أعمالى. وإنى سعيد لأن أحدا لم يحاول أن يفسر بأننى كتبت هذاالكتاب عن روسال لأننى كتبت كتابا عن الجنون أو لأننى ساكتب عن تاريخ الجنسانية، لم ينتبه أحد إلى هذا الكتاب وإنى سعيد لذلك، إنه بيتى السرى، قصة حب دامت بعض الوقت لم يعلم بها أحد.). (٢٢)

ربما تكون لروسال مكانة خاصة عند فوكو، لكن المؤكد هو أن العلاقة بين عمله عن روسال وبقية أعماله أصبحت موضوع مناقشة، وذلك ما فعله على سبيل المثال «بيار ماشرى». من هنا سنحاول أن نبين أوجه العلاقة بين روسال والأدب؛ والفلسفة عند فوكو.

ومن دون شك فإن اهتمام فوكو بروسال لا يعود إلى اهتمامه بعلم النفس، ولكنه اهتمام بلغة روسال وبجنونه، ولو بطريقة غير مباشرة، بمعنى الاهتمام بالجنون باعتباره تجربة، إذ ليس الغرض القول أنه ما

دام قد اهتم بالجانب الثقافي والطبي والعلمي والمؤسساتي للجنون، فقد اهتم بروسال، وإنما اهتم به في إطار الأسباب نفسها التي دفعته إلى الاهتمام بالجنون، وهذه الأسباب منها أسباب ذاتية.

يشير بيار ماشري إلى نقطة أساسية، وهي أن روسال هو العمل الذي نشر بالتوازي مع مولد العيادة، هذا العمل الذي لا يحيل فيه فوكو إلى نصوص أدبية، كما نقرأ في مقدمته رفضا للشرح والتأويل والتعليق، في هذا الوقت نشر كتابا عن الأدب هو بوجه من الوجوه تعليق وشرح وتأويل، أفلا يشكل هذا نوعا من المفارقة أو على الأقل نوعا من الشرح أو التعليق؟ يجيب ماشري بأن: (هذا العمل لا يقترح تعليقا وفق الطريقة التقليدية للأعمال النقدية الأدبية. ولكنه ينتمي إلى طريقة مختلفة.)[٢٣]

إن معالم هذه الطريقة تكمن فيما سبق أن أشرنا إليه من اهتمام بالتجربة واللغة، ومن دون شك فإن الأدب: (باعتباره تعبيرا جماليا يظهر أولا كحقل للتجارب وإنه الفضاء أو المكان الذي تقوم فيه تجربة فكر، والتي تلتقي مع مهمة الكائن اللغوي)[٢٤].

كما أن اهتمام فوكو بروسال هو بوجه من الوجوه، يعود إلى تجربة روسال الخاصة، قد نجدُ دلالتها في تلك العبارة التي أطلقها فوكو في أعماله الأخيرة ونعني بها عبارة «أسلبة الوجود » stylisation de l'es-ciststence» أو علم جمال الوجود، أو تحويل الذات إلى أثر فني.

ولكن الأدب من المنظور الأركيولوكي أرشيف تتم معالجتة بنفس طرائق معالجة الأرشيف أو الخطابات المتراكمة في مرحلة تاريخية معينة، وهكذا يتم تحليل نصوص «ديكارت» و « سارڤانتس» مع قرار مستشفى أو دار للعزل، ومع هذا فإن للأدب مكانة أكبر من الأرشيف، يظهر ذلك عندما نقرأ في مقدمة (الكلمات والأشياء) ما يقوله فوكو: (لهذاالكتاب مكان ولادة في نص ل «بورخس» في الضحكة التي تهز لدى قراءته كل عادات الفكر، فكرنا: الفكر الذي له عمرنا وجغرافيتنا - مزعزعة كل السطوح المنظمة والخطط التي تصور لنا التدفق الغزير للكائنات، وتجعل ممارساتنا القديمة للذات وللآخر، ترتعش وتقلق لمدة طويلة.)[٢٥]

كما أن للأدب أيضا وظيفة أخرى في الحياة الفلسفية للفيلسوف، إذ يمكنه من الخروج من الفلسفة التقليدية، وفي هذا يقول: (إننا لا نخرج من الفلسفة ببقائنا داخلها، لا، بل بمعارضتها بنوع من الحماقة المندهشة والمرحة.. إن نيتشه وباتاي وبلانشو - وكذلك روسال - مثلوا بالنسبة لي أساليب للخروج عن الفلسفة) .[٢٦]

وهكذا فإن الأدب قد لعب دوراً أساسيا في التجربة الفلسفية لفوكو، رغم أنه توقف عن الاهتمام به منذ بداية السبعينيات، هذه الأهمية تظهر في الدور المعطى للغة والتجربة والوصف. وكذلك الإمكانات النقدية التي سمحت لفوكو بالخروج من المفهوم الخاص للغة إلى مفهوم إجرائي علمي هو مفهوم الخطاب ودراسته من منظور اركيولوجي وجينيالوجي، وذلك بالتركيز على مفهوم الوظيفة والاستراتيجية وغيرها من المفاهيم التي شكلت معظم أعماله النظرية؛ ابتداء من تاريخ الجنون وانتهاء بتاريخ الجنسانية.

(الجزائر)

هوامش البحث:

1- MICHEL Foucault, Dits et ecrits, T,4, Ed, Gallimard, 1994, P, 601.
2- MICHEL Foucault, Raymand Roussel, ed, Gallimard, 1992, p, 13.
3- IBID, P, 71.
4- IBID, P, 207.
5- IBID, P, 20.
6- IBID, P, 70.
7- IBID, P, 154.
8- IBID, P, 154.
9- JUDITH REVEN, Histoire d'une desparition, FOUCAULT et la Litterature, in,Débat, No 79, 1994, p, 86.
10- MICHEL Foucault,Dits et ecritsT, 1,op-cit, P, 207.
11- IBID, P, 210.
12- IBID, P, 210.

13 ـ ميشال فوكو، ما المؤلف؟ في،الفكرالعربي المعاصر،ترجمة فريق المجلة، العددان 6 - 7، 1980، ص 116.
14 ـ نفس المصدر، ص 116.
15 ـ نفس المصدر، ص 117.
16 ـ نفس المصدر، ص 120
17 ـ ميشال فوكو، حوار مع العرب والفكر العالمي، ترجمة محمد ميلاد، العدد 9، 1990 ص 157 .
18 ـ نفس المصدر، ص 158.
19 ـ نفس المصدر، ص 159.
20 ـ نفس المصدر، ص 159.
21 ـ نفس المصدر، ص 159.
22 ـ MICHEL Foucault, Op - cit, P 608
23 ـ PIERR Machery, Pre`sentation in Raymond roussel, op - cit, P8.
24 ـ IBID, P 10
25 ـ ميشال فوكو، الكمات والاشياء، ترجمة، مطاع صفدي، وسالم يفوت وبدر الدين عرودكي وجورج أبي صالح وكمال اسطفان، مركز الإنماء القومي، ص 20.
26 ـ ميشال فوكو، حوار، مصدر سابق، ص ص 159 - 160.

محمد سليمان



حفريات

- ١ -

هل يُجدى أن أمنح نفسى بعض صِفات الماءِ ،
وأن أتَّخِذَ لنفسى وجهًا آخرَ
واسمًا لا يعرفه الحطّابونَ
ولا يخشاه السمك الماكرُ
مرَّ الصيف ثقيلاً
مرَّ الصيفُ
وفى أكتوبر يعلو النهر قليلاً
فى أكتوبر يهب النسّاجون أصابعهم للصوفِ
وفى أكتوبر يزحف شجر نحو الماضى
من أين يجىء الحَرُّ إذَن؟

صوت كالخيط نحيل يلمعُ
صوت كالمسمارِ
انتصف الليلُ وغطّى ظلٌّ امرأة جسدى
ليس تِرامًا هذا الصوتُ
أُكَرِّرُ
كان النّسّاجون على الأنْوالِ وكان الحَطَبُ
وظِلّ امرأة مثل فنارِ
لن أتذكّر ولدًا فى العشرين يلاحِق بحرًا
لن أتذكر ملاحين ابتلع الحوتُ
ولن أتذكر جنكيز خانَ
فقط سأصافى العشبَ
فقط سأفكر بالأطفال
فقط سأُدَخِّن كى أختصر الشهرَ
هل السيدة تُحِبّ السُّكَّر؟

- ٢ - أن تُصْبِحَ فمًا
أن تجلس دائما فى الصفوف الأولى
أن تنحاز لربطة العنق

أن تُهادِنَ اللصوص
أن تمدحَ الميِّتينَ لأنهم ماتوا
أن تجِد وقتًا لقطة الباشا
أن تصادِق البوّابين وحارسى المصاعد
أن ترشوَ الكلاب الصغيرة التى تَبْتَزّ
يعنى أنك اختْرت أن تتقاعد
وأن تُصبح مواطنا طيِّبًا
وأنك أيضًا تَستَحِق وِسامًا.

٣- هل فيكم أحدٌ غَنَّى عاش الجيل الصاعد
أعنى أحدًا فى الخمسين أو الستِّينَ
المقهى خالٍ
والرجل على الكرسىِّ العالى ليس صديقى
الرجل بنظّارات يلهو
ويريح يديه على طاولة
هل سيُقلِّب مثلى نصفَ السُكَّرِ فى الفِنجانِ
وهل سيمد عجائزَ بِمُدرَّاتِ البوْلِ
وموتى بِكُرات النّفْتالينِ

وهل سيظل يقُصّ عن الصحراء الكبرى
أم سيعود إلى مَنْزِلِه فى الواحدة
تمامًا مثل الباصِ لكى يَتَّهِمَ البَصَرِيِّينَ
ويعلن أن الله تخلّي عن قطعانِ الماعز
والحطّابين مضوا بالشَّجرِ
وأن قميص الباشا ليس الباشا
أم سيفتش عن عَدَساتٍ أخرى
ليصيدَ فَراشًا
ويَعُدّ الملاحينَ انطلقوا فوق الموجِ
الرجل يُقَلِّبُ ورقا
ويُخَطِّط كى يستَبدِل بالقاهرة امرأة
لا تَنْسَلّ إلى الصحراءِ
الرجل يُفَضِّل شرب الشاى على الأرصفةِ
ونَصْب فخاخ لطوابير النملِ
الرجل يُذكِّرُ أحيانًا بالغَرْقى
هل سيُغنِّى عاش الجيل الصاعد فى الباراتِ
ويمشى فوق الحَبْل بغير عصا
أو رَبْطة عنقٍ؟

٤ ـ لأنكَ مُتْعَبٌ مثلى
لأنك فى شارع آخر أو مدينة أخرى
لأنك لا تعرفنى
لأنك تفهم أن الشىء لا يُعرف بغير ضِدِّه
لأن السلامَ لم يعد سلامًا
لأن الماءَ لا يُحَدّ والعطشَ أيضًا
لأن الحربَ لم تعد مَوْسمًا لصانعى الأغانى
لأنك صديقى
سأعطيك بَلْطتى
وأشتمك أحيانًا
هل تقرأ مثلى جريدة الصباح فى الصباح التالى؟

٥ ـ البِنْتُ على السلم
حين اشتعل هواء فى كفىَّ ابتسمت
وانْفَلَتَتْ مثل شعاعٍ
البِنْتُ الأنثى
قفزتْ حين مَدَدْتُ يدىّ وصاحت عمى!
البِنْتُ المهرةُ

حين ابتعدتْ ثقُل هواءٌ فى رئتىً
وغطّى الأبيضُ رأسى

-٦- هل ستسير غيومٌ فى نوفمبر خلفى؟
أعنى مثل قطيع الماعز
أبغى أن أغتسلَ وأن تَغْتسل بلادى
لم تعد الريح تَهب بعيدًا
لم يعد الرملُ يوارى
وأنا فى الخمسين أظُنُّ
ولن أحتمل صعود السُّلَّم
سادًا أنْفى.

-٧- ليغلب امراة لا تُحِب الضحك
والأطفال يَزْهون بقوة السَّلاحف
كان عليه أن يدخل غُرفةً تعجَّ بالديناصورات
ليثرثرَ عن آكلى البطاطِس
ونصفَ دَسْتة من الممسوسين
أحدُهم قطع حَبْلاً بعبارةٍ صَلْعاء

- ٨ -

لم ينَم البحرُ لأصبح مليونيرًا
لم يَنَم البحرُ ليقفزَ جِنّيٌ من قَفَصٍ
مُرّوًا
لا شيء لدىً لكم
أعني لست نبيًا لأنظفَ هذا الشارع
أوشرطيا لأنَفّض ثوب الباشا
مروا
لايَعْدو خلف (مِليج) سوى أثرِيٌ
وأنا.. أبحث عن أنثى
تلِدُ وتُرْضِعُ
أنثى تَعْدو فى السابعة صباحًا
بالأطفال إلى المدرسةِ
وأنثى
تعرف أنّ هواء المومياوات
يخُصّ المومياوات
وأنّ قميص الباشا حَجَر
فى ميدان الأوبرا.

الداخلى طه



الضباع

ألقى بى سائق سيارة الأجرة على قارعة الطريق، وقفل راجعاً.

تركنى للرعب وهواجس توقف النبض.

خفف من روعى أن القمر كان متألقا، وضوؤه الساطع يغمر المكان.. فى وسعى أن أتبين - على نوره - ما حولى من معالم وأشياء.. ثمة عربات كثيرة تربض إلى سفح الجبل، وأمتعة متناثرة، لا أعرف كنهها، تقبع بالقرب.. على الجانب الآخر من الطريق أطل «المدق»، ضيقا، يختنق، تكاد تطبق عليه أشجار كثيفة، متشابكة وشوكية.. ربما لهذا السبب يتركون عرباتهم هنا. لكن كيف يتأتى لهم قطع هذا الطريق الوعر، وهم يحملون أمتعتهم الثقيلة؟! امسكت بمقبض حقيبتى الكبيرة التى تحتوى أمتعتى محاولاً رفعها، وكأننى أختبر ثقلها لأول مرة.. هل أعمل بالنصيحة وأزج بنفسى داخل إحدى هذه العربات ثم أغلق أبوابها على بإحكام حتى لا أتعرض - كما قيل - لعقر الضباع التى تكمن متحفزة داخل الأشجار؟!

ارتقيت أحد الكثبان القريبة، أتكشف القاصى والدانى.. كان الطريق يقبل من بعيد، وحيداً رشيقا وفتيًا، يعبرنى ويمضى، كأنه لا يعبأ بى. أراه يمرق كالسهم، على الأديم الأصفر، أسود لامعا، يستقيم ويلتوى، يعلو ويهبط. يتحتم على أن أدور حول نفسى دورة كاملة لأتابعه وهو يطوق التلال البعيدة بأحزمة سوداء قبل أن يدعها ويمضى، تحتى ينبسط واد ضيق، فى مكان سحيق، يظاهره جبل آخر، بعيد. أتبين - بصعوبة - كتلاً سوداء، قميئة، مكومة هناك. هل هى بيوتهم؟ تلوح لى أجزاء عارية من «المدق»، بعضها ممهد، وبعضها وعر، أراه يندفع إلى الوادى الضيق؛ حيث بيوتهم هناك، دون أن ينكفئ؛ يغيب برهة بين الأشجار الكثيفة، ثم يطل، كأنه يلاعبنى؛ المدق.. مازالت حقيبتى هناك، فى وسط الطريق؛ منذ أن

القى بى نلك الغبى.. تبدو كنتوء.. هبطت، كدت أنكفئ. تقدمت نحو إحدى العربات، فتحت بابها ودفعت بنصفى الأعلى داخلها. وجدت يدى تكمم أنفى ـ لم ارفعها إلا بعد أن ابتعدت بمسافة كافية. لعنت كل العربات التى بهذا الشكل وعدوت إلى تلك العربة التى تقف بعيداً، هناك لست على بعضى، مرووش ومرعوب؛ فأنا أكره الليل، مضيئا أو مظلما. فتحت بابها؛ العربة. تحسست بيدى مقاعدها النظيفة، اضغط عليها بكفى كأنى أختبرها. طيعة، ومريحة. عدت إلى حقيبتى. كانت انفاس تتلاحق ، يسمعها الأصم . أمسكت بمقودها؛ حقيبتى الكبيرة، ورحت أسحبها خلفى، على الطريق الناعم، المصقول، يملؤنى الضيق من عجلاتها الدوارة، التى تصدر خشيشا كحشرجة الموت.. دفعت بها إلى الداخل. كانت المسافة تحت «التابلو» ضيقة فوضعتها على المقعدين الأماميين، ممددة، مائلة بجانبها إلى الخلف. أما «الهاندباك» فقد نزعتها من كتفى وسويت بها وسادة. كانت صلبة فخلعت البلوفر الثقيل الذى حاكته لى زوجتى وطبقته مرتين طولا وعرضا: فخفف من صلابة الوسادة. اغلقت كل الأبواب. تأكدت من رفع الزجاج؛ ضغطت على السقاطات، الواحدة تلو الأخرى. كل شىء محكم الإغلاق، النوافذ، والأبواب. أليس فى مقدور الضباع أن تهشم الزجاج؟ لماذا أحس الآن أننى زودتها حبتين، وأن كل ما اعترانى من رعب لم يكن له مايبرره بالمرة، وأنه لم يكن يليق بى البتة ـ وأنا من أنا ـ أن أرتعد بهذا الشكل؟ هل يمكن أن أرجع كل هذه الهواجس التى لاأساس لها إلى ما عانيته طيلة النهار؟

لا أنكر أبدا أننى ألهث منذ الصباح.

أذكر جيدا أننى خرجت من المطار الصغير الملقى هناك فى جانب من فلاة لا تنتهى، وأننى ألقيت بنفسى فى أول عربة صادفتنى، وأننى قلت للسائق: المنطقة التعليمية. كل هذا أذكره.

قبل أن نصل قال مستفهما: مدرس جديد؟ فغمغمت بالإيجاب، وسكت.

فى داخل مبنى التعليم عمدت إلى المدير مباشرة، وبيدى المظروف الكبير المدموغ بأختام الشمع، تترى بانتظام على حده الفاصل المصمغ، حريص طول الرحلة على سلامته؛ مذ تسلمته من مكتب التوظيف.. أخذه منى الحاجب: وقلبى معه. دخل ثم أغلق الباب. غاب برهة ثم عاد. سلمنى المظروف مفضوضا وأشار بيده إلى شئون المعارين. سلمت المظروف لرئيس الحجرة، تصفح أوراقه فى عجلة، أخرج ملفًا أزرق، تأكد من وجود اسمى ثم أعاده. دفع بمظروفى إلى أول مكتب بجانبه. كانت المكاتب تتتابع، يلتصق بعضها ببعض، تشكل مستطيلا خشبيا مغطى بالزجاج. عينى على مظروفى لاتفارقه تراه ينتقل من يد إلى يد فى سرعة عجيبة؛ علمناهم الشحاذة.... كأنهم ينتظرونه. هل أوصى بى أحد؟ يأخذون منه ما يعنيهم ثم يُمهرونه. أشار لى رئيس المكتب إلى باب آخر فى نهاية الحجرة.. تسلم منى آخرهم جواز سفرى قبل أن يسلمنى مجموعة من الأوراق الملونة، ذاتية الكربون.. هذه للتوجيه (كانت زرقاء) وهذه للحسابات (كانت حمراء)، وهذه (كانت..) وهذه. وهذه مررت على كل الحجرات، واحدة إثر أخرى.. أفردها أمامهم؛ الأوراق الملونة، ذاتية الكربون، وأتركهم يأخذون ـ بأنفسهم ـ الورقة التى تخصهم؛ خضراء، أو صفراء، أو حمراء، أو.. لايهم.. المهم أنى وُجهت، وسُجلت، وحوسبت.

قال لى الفلسطينى الذى أخذ جواز سفرى: انتظرنى ريثما أعود، لاتتجول هنا أو هناك.. لم أنتظر طويلا، كلها ساعة، إن لم يكن أقل، تسلمت بعدها مستحقاتى: بدل السكن والتأثيث هذه الآلاف الكثيرة لم يكن لى مثلها فى يوم من الأيام. أودعتها «الهاندباك». جذبتنى نسمات ندية من باب المصلى الملحق بالمبنى.. مكيفات كثيرة لا تتناسب مع مساحته الصغيرة. توضأت وأحسنت الوضوء، صليت ركعتى الشكر، أسندت ظهرى إلى العمود الأملس الناعم. كان بارداً فاستحليت برودته - فردت ساقى - على آخرهما - ووضعت «الهاندباك» على حجرى. أخرجت آلافى العديدة بحذر؛ رزمة. رزمة. تعلمت كيف أحصيها يجب أن أعترف أنه لم يكن لى سابق خبرة بهذه الطريقة التى يستخدمها أرباب المصارف فى سرعة تعجز العين عن ملاحقتها، تدربت كثيرًا عليها، منذ أن ورد اسمى بكشوف المعارين حتى قدومى؛ بفضل رزمة ورقية من أجندة حائط قديمة: أضعها فى يدى اليسرى، ممددة بالطول، شأن الرزمة المالية، على أصابعى الثلاثة، وأدع الخنصر تحكم الإمساك بها، فى حين تعمل الإبهام عملها فى جذب الأوراق. تسهم اليمنى - فى هذه العملية - بإصبعين، لا أكثر؛ الإبهام والسبابة، عليهما المعول الأكبر: التقاط أطراف الأوراق التى تترى تباعًا، يواكبها اللسان الذى يلهج «سرًا» بالعدّ التصاعدى، لا يتوقف إلا عند المائة أو انتهاء الرزمة، أيهما أقرب. أحرزت فى هذه الملكة سرعة ومهارة، ودربة يحسدنى عليها المتمرسون. جزى الله من ابتكر هذه الطريقة؛ فبفضلها تمكنت من عدّ مستحقاتى فى وقت وجيز«أغلقت الهاندباك». كدت أغفو، هززت رأسى فى ضيق، قبل أن أغفو للمرة الثانية أتانى صوته بالفلسطينى يا مصرى. أعطانى «الإقامة» وشدّد كثيرًا على ضرورة الحفاظ عليها، وألا تفارق جيبى فى أى وقت من ليل أو نهار.

تركت حقيبتى الكبيرة مكانها داخل المبنى، وبكتفى «الهاندباك» احتضنتها بذراعى، أنشد أقرب مصرف. هذا القدر الكبير من المال - على الأقل بالنسبة لى يكاد يكبلنى، خاصة وأنا أتجول به هكذا، وحيدًا أعزل، فى طرق كثيرة، ضيقة وملتوية، خالية وساكتة. عندما لمحت «اللافتة» من بعيد أسرعت. كان الحارس يهم بإغلاق الباب، رآنى أحاولَ الدخول مع ذلك فقال فى غلظة كأنه ينهرنى: الصلاة.. الصلاة يالحظى العاثر..! عدت بعد الصلاة.. كان البنك مغلقًا وسائر المحلات المجاورة، عرفت أن فترة الظهيرة فترة راحة وأن على أن أنتظر إلى ما بعد صلاة العصر.

ما هذا الصهد؟ كأن الشمس تنفث حمما.. تمرق العربات المكيفة بجانبى، بينما أتصيد بقعاً من الظل. أعدو فيعدو معى القرص المتوهج، يترصد يافوخى، يكاد يذيبه، أخاله يوشك أن ينفجر وينثال سائلاً لزجًا على خدى.. ملابسى تحترق، بل احترقت.. هرولت كالمجنون، ألتمس مسجدًا قريبًا. لم أصدق أننى أخيرًا بداخله إلا بعد أن استروحت بنسائم باردة وندية، تأخذنى أخذا فأستعيد نفسى ووعيى، أحيط بما حولى. كان جمع من العمال الغرباء يستلقون على الموكيت السميك، يتبرّدون بنوع غريب من المكيفات. أجزم أنه يحوى شيئًا كالتبن المضغوط، تتساقط عليه - من عل - قطرات متباعدة من ماء، وثمة مروحة دوارة لا تكف، تجذب الهواء الساخن من الخارج، فيمر من خلال طبقة التبن المبللة التى تحيله إلى هواء بارد، مصحوب برذاذ خفيف، لكنه لطيف ومقبول.. تنبهت إلى وضعى الحرج فأحكمت يدى على «الهاندباك» بحركة محسوبة بدقة؛ حركة لا تلفت الانتباه، ولا توحى بحرص أو اهتمام.. متى يحين وقت العصر؟بل متى نفرغ من صلاته؟

عينى على الساعة بالحائط المقابل.. أسمع دقاتها المنتظمة وأرى بندولها يعمل بهمة عالية، ومع هذا لا يمكننى أن أدّعى أن مؤشراتها قد تحركت قيد أنملة..

حان وقت العصر فمتى يُرفع الآذان؟ رُفع الآذان فمتى تُقام الصلاة؟ أحسنت كثيرًا إذ احتفظت بوضوئى ماذا يتلو الإمام من سور؟ بل ماذا يقول فى ركوعه وسجوده؟ ماذا أملك وأنا المأموم ؟ أدركت الاحظ لى من هذه الصلاة. وليست ثمة سنة بعد صلاة العصر فكنت أول الخارجين. عدوت نحو المصرف.. إن كانت حدّة الحر قد انكسرت فقد ازدادت نسبة الرطوبة. عرقى ينثال خطًا غزيراً على حلقى، يتسرب إلى ملابسى فتتشبع به. لو عصرتها لملأت طستًا.

مازال المصرف مغلقًا. ما الحكاية؟! قبل أن يطول بى الانتظار أقبلوا فى عرباتهم المكيفة، يأخذون طريقهم إلى الداخل، يُومئون برءوسهم المغطاة للحارس ويدخلون. أومأت برأسى العارية أنا الآخر وهممت. أشار لى الحارس لن أنتظر قليلاً ريثما يكتمل عددهم. متى تنتهى هذه المسألة؟ راحوا يتوافدون؛ فرادى يقبلون، وفرادى يدخلون كثيرون هم. لا أدرى لماذا استكثرت عددهم. ربما لم أجد تناسبًا بين أعدادهم الغفيرة وحجم العمل. أومأ لى الحارس أن ادخل فدخلت. كنت الوحيد. نظر لى العاملون جميعًا فى وقت واحد. رفعوا رءوسهم ثم أعادوها تلقائيًا إلى الأوراق. توافد بعض العملاء بعد ذلك، لكنهم ظلّوا قليلين. أمام اللوحة وقفت: «حوالات خارجية» الهاندباك بكتفى لا تزال، أحكم ذراعى حولها كان الموظف يسوى بعض الأوراق، فانتظرت على مضض، يعيد ترتيبها، يمهر بعضها - كاد صبرى ينفد، نحّى الأوراق جانبًا ونظر إلى فقلت: حوالة دولارية بالبريد ، وسيلة بطيئة لكنها أرخص رسما قال الموظف كأنه يتهكم حوالة دولارية، وابتسم. فهمت ما يعنى فضبطت نفسى. هممت أن أقول له: إن الجنيه المصرى مرتفع وعرضة للتعويم فى حين أن الدولار كل ثلاثة منه بـ ..... ومع هذا فهو ثابت ومستقر كل هذا بفضل نفطكم القومى لكنى وجدت الحكمة فى السكوت..أحسنت كثيرا إذ فتحت حسابا لى بالدولارات قبل قدومى. طلب منى الإقامة، بدونها لا يتم التحويل، بل أقع تحت المساءلة. هذه أول ميزة للإقامة. قدمتها له فأعطانى حوالة فارغة لأملأها وأمهرها بتوقيعى. رحت أقرأ بعض كلماتها: الرجاء إيداع.... دولار أمريكى.. باسم... لحسابه رقم... لدى بنك... فرع... خصما من حسابنا لديكم..

خرجت من البنك وصورة من الحوالة بيدى أراجعها للمرة الثالثة. كانت ممهورة بتوقيعين غريبين. معتمدين - بالتأكيد - بلدى، ومختومة بعدة أختام، طولية وبيضاوية، والمبلغ المحول مكتوب بطريقة كربونية خاصة، تقترب من طريقة التثقيب هكذا تكون الحوالة.. بجانب المصرف كانت هناك مظلة تتوسط دائرة خشبية على هيئة مقاعد لم أتبينها من قبل. جلست. طبقت الحوالة، ضغطت على أطرافها. ضممت إليها خطاب التوجيه ودفعت بهما إلى جيبى المسحور. أمسكت بالإقامة تأملتها بامتنان، وضعتها فى جيبى الخارجى حتى يتاح لى إبرازها عند الطلب، بسهولة ويسر دون تلكؤ.

أبقيت جزءا من النقود، لم يكن كبيرا، ولكن يمكنه أن يفى باحتياجاتى؛ فلا يلزمنى إلا بعض الأغراض القليلة، التى تعيننى على العيش. أحس الآن أننى تخففت. أكاد أطير فرحا. دفعت بيدى داخل الهاندباك وأخرجت لفة الشطائر حرصت زوجتى ألا تحشوها بشرائح اللحم حتى لا يتطرق إليها العفن. جائعا كنت فتركت لنفسى فسحة كافية من الوقت حتى

أفرغ من التهام بعضها.. نهضت، توجهت إلى برادة بالقرب، تغطيها مظلة بارزة من حائط ويعلوها فلتر كبير.. شربت وارتويت.

احس بالغروب يقترب. على الآن ان آخذ طريقى إلى موقف العربات.. اكتريت عربة صغيرة بعد مساومة طويلة، ومضنية. أصر السائق ان ننتظر إلى ما بعد صلاة المغرب حتى يعد العربة للسفر، على أن نجلب حقيبتى قبل ان يغلق مبنى التعليم أبوابه.

القى بى الكلب على قارعة الطريق و... لا أدرى لماذا تعاودنى عملته الخسيسة؟ لماذا تخايلنى سحنته الكئيبة من حين لآخر؟ الا يكفينى ما أعانيه الآن من متاعب السفر وطول الطريق.

تمددت على المقعد الخلفى. بدأ جسدى المكدود يستجيب لخدر يسرى فى أوصاله يستسلم لمرونة المقعد، ينبسط على راحته، كأنه يتمدد طولا وعرضا.. اخالنى مثقلا بالنوم، السكون حولى كالموت، اصغى بكل حواسى؛ كأن طائرا صفق بجناحيه ثم كف، ماذا يضيرنى لو أعطيت نفسى ـ بعد هذا المشوار ـ جرعة من نوم؟ تأكدت من إحكام الأبواب والنوافذ

القى بى الكلـ... ماذا كان يضيره لو أكمل معى جميله وعاوننى فى حمل حقيبتى الثقيلة خلال هذا المدق، بدلا من إلقائى هنا، وتركى هكذا عرضه للخطر المحدق. متى تبزغ شمسهم فيقبلون من خلال «المدق» يتبينون أمرى ويحملوننى معهم على أكفّ الراحة؛ فأنا منذ اليوم محسوب عليهم. دمى دمهم وحاجتى حاجتهم.

تأخذنى الغفوة تلو الغفوة. كم للنوم من خدر! لولا خوف أداريه جاهداً لأسلمت نفسى لنوم عميق و.. طويل.

كأنى نمت قليلا؛ بل نمت كقتيل. هذا أكيد. وإلا ما غفلت عن هذا الهرج: متى بدأ. رفعت راسى بعض الشىء أستطلع الأمر.. كانت هناك رؤوس كثيرة وكبيرة، تتفرس فى تبرز منها آذان مشرعة ومدببة كالحراب راعنى بوجه خاص الأنياب الحادة، هل فروة راسى تنكمش أم أنه شعرى يقب. أسنانى تصطك، لا يتوقف. شىء كمذاق الدم. هل عضضت لسانى؟ جسمى كله يهتز ويرتج، تأخذنى قشعريرة طاغية فأرتعش وانتفض. هى الحمى انتزعت البلوفر الصوفى الثقيل من تحت رأسى وفردته. تدثرت به بعد أن تداخلت فى بعضى. جلست مقنفذًا. ظهرى إلى المقعد مضغوطا وراسى بين ساقى، لا تبين منه إلا عيناى. كيف لم أنتبه إلى قدومها. بأعدادها الكثيرة، إنه النوم. آه لو أدركتنى قبل أن ألوذ بهذه العربة وأحكم إغلاقها.

من الداخل رحت ألوح بذراعى وأصدر أصواتا، علها ترتدع، لكنها كانت تكشر عن أنيابها الحادة وتزوم. كورت قبضتى ووجهتها إلى كبيرهم الذى اعتلى غطاء العربة، لكنى لم احسب حسابا للزجاج فرحت أتلوى، انفخ فى أصابعى وانفضها درءا للألم، تتصيد اللعينة نظراتى الفزعة وتتشمم رعبى الكريه فتستجرئ. أرفع عقيرتى لأزجرها فتجن؛ تعمل أنيابها فى مقابض الأبواب تمكنت من نزع المسّاحات فهدأت قليلا. عدت إلى زجرها بأصوات لا أفهمها فراحت تزوم

وتتقدم تتفرس فى من خلال الزجاج وتكشر فأتبين أنيابها الحادة برعب، اندفعت نحوها محصنا بالزجاج المحكم السميك فتملكتها شهوة الافتراس. راحت تعارك الزجاج بمخالبها الطويلة النصلية فتحدث فيه خروشا، غائرة وعميقة، أخالها تنزف دما. هذا شأنها مع الزجاج الصلب فكيف يكون شأنها مع لحمى الطرى الغض. طار عقلى يا روح ما بعدك روح... نهضت، أدير معركتى معها من الداخل، من خلف الزجاج. أسدد، وأطعن، أكر وأفر التف وأدور، اقبل وأدبر، كفارس مغوار، يتصاعد الغبار من تحت سنابك جوادى:«قسورة» ويستحيل إلى ليل تسّاقط كواكبه. أجندلها فتسقط صرعى وصوتى يهدر كالبركان. هى الهيجاء، لامراء..

اكتشفت أننى أجلس مقنفذا، على المقعد الخلفى لا أزال وأننى أعزل؛ بلا سيف أو جواد وأننى مازلت - رغم انتهاء المعمعة - أجأر بلا صوت، فكففت فى خزى، تجمدت على هيئتى: إحدى يدى مشرعة إلى الأمام والأخرى إلى الخلف، كتمثال يعارك الهواء، صرت يدب فىَّ العفن ويعيث فىَّ الدود فأتحلل إلى خواء وهواء، لا يبقى منى إلا هيكل خداع.

راحت تتواثب فوق العربة بكاملها، بأجسامها البضة فكادت تنبعج وتطبق على. أراها من خلال الزجاج تتمدد فوق الغطاء، لم تعد تكشر أو تزوم. لبدتْ فلبدت فى مكانى، لا أريم. دفنت رءوسها بين مقدمتها وهجعت. راودنى أمل فى النجاة.

فجأة نهضتْ فزعة، راحت تتواثب هربًا، تتلكأ وتزوم. استدرت بنصفى الأعلى أتبين الأمر.. خايلنى طيف امرأة، طويلة وواثقة الخطو، بيدها كشاف باهر الضوء، تسلطه على عيونها النارية عجبت لجسارتها واستخفافها بالموت ، وهى تتعقب الضباع الضارية، لا تتركها حتى تلوذ بالأشجار.. رأيتها مقبلة نحوى فاعتدلت. أنزلت زجاج النافذة. تأملتنى مليا. كانت عيناها واسعتين وساحرتين، نديتين كأنهما تسبحان فى سائل خفى فأُخذت. لم تمنعنى الرقى والتمائم والتعاويذ. راحت تقترب، لكنها جفلت فجأة؛ رفعت يدا ممتلئة تكمم أنفها. قالت مبتسمة، وهى تبتعد:

- إلى هذا الحد تخشى الكلاب!



إدوار الخراط

مازالت الثنائيات غير محلولة

قراءة فى «سراب التريكو» لحلمى سالم

من البديهيات التى يبدو ان علينا أن نؤكدها من حين إلى حين أن «ليس للشعر - ليس لأى فن - مواصفات جاهزة قبلية مقننة أو متصورة سلفا». وليس لأحد أن ينفى أحداً من مملكة الشعر بناءً على مثل هذه المواصفات أو التصورات المفترض انها قائمة قبل قيام الشعر نفسه.

فما من أحد له الحق فى أن يحكم على الفن إلا من داخل قوانين العمل الفنى المتعين بالذات، هذا العمل الفنى بذاته، وليس تجريداً منه أو تعميماً له، إن كان فى الأصل ثمّ محل للحكم على الإطلاق. فالأصح فى تصورى أن كل حكم إنما هو نوع من التلقى فقط، إنه تعرف وليس إقحاماً أو اقتحاما، تواضع وليس صلفا.

قوانين هذا العمل الفنى إذن مفترعة وليست مفترضة قبلية. صحيح أن «الحكم» بالجودة أو الرداءة - أى حكم القيمة - مقوّم مضمر من مقومات التلقى، لكن التلقى لن يكون له قيمة إذا كان مقحما أو مفروضا من عل أو آتيا من خارج العمل الفنى.

ليست هذه الدراسة إلا محاولة للتلقى - مسلّم أنها يمكن أن تقع بين محاولات أخرى للتلقى تتفق معها فى قليل أو كثير، أو تختلف.

فى دراستى الأولى لديوان «الأبيض المتوسط» خلصت أن حلمى سالم هو شاعر الثنائيات غير المحلولة، سواء كان ذلك فى بنية القصيدة، شكليا، أو فى مادتها الخام أى خبرتها الشعورية والعقلية - إن كان ثم فصل ممكن بينهما.

هذا الوشْ يفضى إلى أن تدخل العناصر فى العناصر، فإذا بجسد مسجل وجسد لايف

يتقاطعان، يهرب الأول إلى ماضى رواسبه، ويثبّت الثانى أطرافه مقلداً دورة الفونوغراف»(١٩٧).

فى هذه الفقرة أكثر من إيماء مفصح عن ثنائيات **حلمى سالم** التى لم تزل غير محلولة، فليس تداخل العناصر فى العناصر هنا اندماجاً بل هو تجاور، وأقترح أن العناصر الثنائية المتجاورة فى «سراب التريكو» ستكون من قبيل ثنائيات التراثى والحداثى، الثقافى والشعبى، الوجدانى والعبثى، التاريخى واليومى، الشبقى والنقدى، العامى والفصيح، الإيقاعى والسردىّ، وذلك فى سياق التفكك والتشظى، وكسر النموذج، والقصيدة الناظرة إلى ذاتها، والصور السيريالية التى تنفرط أحيانا إلى شتات خاو، ومع افتتان خاص بالألوان والأدوات والأشياء مما يوشك أن يكون افتتانا وثَنَيا. بل إن العنوان نفسه «سراب التريكو» يحمل فى تضاعيفه تلك الثنائية بين المخايلة بالرى المستحيل وبين الشيء المتعين المادى الملموس والمصنوع.

وليس غريباً على **حلمى سالم** أن يتزاوج التراثى عنده مع الحداثى - ومازال التزاوج قاصرا عن أن يصل إلى انصهارٍ أو امتزاج - وهل ثم «ضرورة» شعرية فى مثل هذا الامتزاج؟ أليس فى الزواج - أو الثنائية - مشروعية فنية وافية؟

«حينما شاهدنا امرأة العزيز تراود الوجه الجميل عن نفسه».. تأتى فى سياق سياسى تاريخى معاصر. أو: «**أدركت أن على البوابة عبدينْ، الليل، وعنتر بن شداد**» (ص ١٦)

وليس ابتعاث صورة **عنترة بن شداد** هو المناط التراثى هنا، وإنما الإيحاء بقصة أو حكمة كليلة ودمنة عن الليل والنهار الجرذين اللذين يتناوبان قرض حبل الحياة والموت، هل الثنائية مقوم من مقومات العقلية العربية،، بل الإنسانية عامة؟ الجسد والروح، الدنيا والدين، الذكر والأنثى ، الشمس والقمر، إلى ما لا نهاية له من الثنائيات؟ وهل سعى التصوف اللاعج نحو التوحد والغياب فى المطلق، وذوبان الناسوت فى اللاهوت، هو سعى مقضى عليه بالحبوط وإن يكن مقضيا عليه أيضا بالا يتوقف أو يكف؟: **وسنؤكد لأنفسنا أن الابتعاد دوبلير الاقتراب»** (ص ١٩٠).

الف ليلة وليلة تظهر فجأة فى سياق: **«ليلة ينبغى أن ننسى كبار الحوادث» مع النحاس المكتوم وكريم الدولة** (٩٢)، أما ت . س. **إليوت** فلايبدو غير بعيد من: **«سافرق شعرى كنجوم الشبّاك، وآتى على شاكلة الأخيار»** (ص ٢٩) ولكن ذلك ليس نادراً، فسوف نجد **صنع الله**، و **«العجوز الذى كان يقرأ الروايات الغرامية»، وأصلان، وعبدالمنعم رمضان** الذى أفردت له قصيدة كاملة، و «إضاءة ٧٧» **والقصاص** (من هو؟ هل هو **جمال القصاص** شاعرا أم هو كل قاصٍّ للقصص؟) و «عارية» **محمد ناجى**، و «جوابات حراجى القط» وليس ذلك كله غريبا عن **حلمى سالم**، فى كل شعره هذا الابتعاث للثقافى والتراثى فى سياق العمومى أو اليومى ، كأنما هو نوع من التواطؤ مع القارئ عن طريق الإشارة إلى، أو الخوض فى غمار، روايات وأشعار وكتّاب ولوحات وأغانٍ مفترض أنها مشتركة بين الشاعر وقارئه **«ليت للبراق عينا»** (ص ٧٥).

لعل من أبرز الثنائيات فى «سراب التريكو» تداخل - أو تجاور - الوجدانى أو «الشاعرى» مع العبثى، أو مع

المبتذل المألوف. واتصور انها فى نهاية التحليل ثنائية لا حل لهـا - لا عند حلمى سـالم ولا عند غيـره - بين الرومانسية واللا رومانسية.

إن الحنين، والحنان، والنداء، مفردات ومفهومات وقوى شعورية أو شعرية، لا تفتأ تتردد - بصورة أو بأخرى - عبر هذا الكتاب - هذا الشعر - معدلة على الفور أو مثناة بما يبدو انها نقيضها فى صراع لاغالب فيه ولا مغلوب، أم أن الرومانسى هنا قد غلب على أمره؟

«حزنٌ خفيف على قصة الشعر،

وحنينٌ إلى أن يرانى مَن لم يكن يرانى..

وانا على باب «المواساة» (ص ١١)

كان ثم نداء عميقاً وكامناً «**إلى أن يرانى من لم يكن يرانى**»، إلى نوع من التواصل، هل هو مقضىٌ عليه بالحبوط أيضا؟

النظارتان على المفرش / تماستا عظماً بعظم / فظللنا نرقبهما صامتيْن / بعيوننا الخالية من النظارات عيوننا التى هى ٦ على ١٨» (٢٢)

فإذا لم يكن التماسّ - روحياً أكثر منه جسديا ، ربما - متاحاً أو متحققاً ، فهو التماسّ على درجة تالية، تماسّ «الأشياء» الحميمة التى كأنما حلت فيها روح منّا ، كأنما هى، تلك الأشياء، قد تأنّست، وربّما تألهت بذاك التأنسّ والتعضىّ والبعث، أما «نحن» فنظل نرقبها ، صامتين، مجرّديْن من الحياة ومن الألوهة معا ، مختزليْن إلى أرقامٍ فقط..

«مضى الباصّ قبل أن أتمّ: «لا ينبغى أن نتوه» فلماذا حّط علىّ الاسم والمسمّى وَهرْس الذاكرة؟» (ص١٣)

فهل حتمٌ أن نتوه عن أحدنا الآخر ؟ هل حتم أن يسحقنا حنانُ الذاكرة؟ إن «**العمر الجميل الحنون**» الذى لا بد أن يرفرف على المظاليم (يرفرف عليهم فقط، أيعنى هذا أن يحوم فوقهم، لا يمسكون به قط؟) يتردد فى قصيدة «ليلة ليس كلبا واحدا» (ص٩٧) بما يوشك أن يكون حُواذا مستاثرا (سبع مرات فى ست صفحات، بإصرار) وفى كل مرة يرتبط «العمر الجميل الحنون» بصورة من صور الإحباط أو الانسحاق - مايسميه الشاعر «صَحْنا» أو الخَنْق أو الصراخ أو عِلّة القلب و «تشققات جدار العائلة»:

«هذه أمّى على باب وسط الدار/ دلالُها بادٍ في حَسْرِها غطاءَ الرأس،/ ومدنيتها فى الابتسامة /لكن نصفها الأسفل /. من الضلوع حتى البانتوفل ./متآكل / يلزمنى أن أراها واقفة /لأننى عدت من دفنها / قبل أن يُتاح لى أن أفرد أصابعها» (ص٢٣)

إن تناول الخبرة الفاجعة بشكل منافٍ تماما لأى ميلودراميّة هى قَسَمة مميزة من قسمات هذا العمل، كما أنها قَسَمة من قسمات الشعر الحداثىّ كلّه، سواءً ما سمّى منه سبعينيا أو مابعده:

« بيننا مناطق مظلمة كثيرة / لكن بيننا نقطة واحدة منيرة / تكفينا هذه النقطة الواحدة / هيا نغيّر المكان » .(ص٣٤)

فهل مناطق الوجدان ودخائل النفس هى تلك المناطق المظلمة، الكثيرة؟ والنقطة الواحدة المضيئة هى الخارج الشَيْئىّ الكفيل بتغيير مواقف الحسّ وربمامواقع العمل؟

ليس شعر الوجدان - الداخل - هو شعر التدفّق والانثيال. وليس شعر التركيب، والصنعة، والألاعيب، ولا شعر العَقْلنة والجفاف - أى شعر الخارج - بالضرورة أيضاً، هو شعر التدبُّر والإحكام. فقد يكون فى شعر التركيب - أو فى الشعر المركّب - نوعٌ من التدفق والعفويّة والفطريّة، بل قد يشرف على نوع من التشتّت والتبدّد بغوايةٍ لزومِ مالا يلزم، أى إغراق الانسياق وراء الفتنة بالمجازات والاستعارات التى سقطت وسائطها وتركت لنا أحد طرفيها معلقا فى سبحات غير مسبورة، أو سحر التشظى وإدخال العناصر فى العناصر من غير نَسَق، من مثْل:

«طائرةٌ فى المدرجات /لكن دمعها عند مقطع الجلطة / ازال الساتر الترابى / وهى مهومّة على رءوس التلاميذ /تُقلّم العواطف» (ص٣٨)

وهو مقطع يمكن تأويله على أنحاء شتىً، بطبيعةِ الحال. ولكن ما أقصده هنا هو ذلك النوع من التركيب المعقّن المطاوع - فى آن - لتدفقٍ يكاد يكون عفويا - وفى القصيدة نفسها (مرفرفاتٌ على الجسر)، مثْلٌ ذلك - هو سمةٌ غالبة:

«تطفح الجُثث / والثكالىَ مرفرفات على الجسر، / فى ظهيرة: / ستموّهين مواجدكِ حتى تتمكن الضفادعُ / من انتشال اطفال المقطورات» (ص ٤٠)

وفى تجاور الوجدانى بالعبثى والمسارعة بإنكار أو «تمويه المواجد» ما قد نجده فى مثل:

«يضع كل واحد ماضيه على شكائر الجبس، ونجرى بعض التباديل من غير أن نفتح العينين (لا باس إن سال بعض الدمع) ثم نصّر حصيلة التباديل فى كيس مخّلط، ونعلقه تحت العين السحرية، ونكتب على السقاطة: مَرٌ من هنا المصابون» (ص ٦٩).

وبطبيعة الحال فإن «الوش» و «شكائر الجبس» من المفردات العامية التى مازال حلمى سالم يؤثرها، منذ بداياته ولعلها صورة أخرى من صور تداخل - أو تجاور - الوجدانى مع العبثى، مما لعلنا سنراه بعد قليل، ومن ذلك ايضا إدخال المفردات الإنجليزية والفرنسية فى السياق الفصيح:

«الجسد الدقيق... يردد للبحر الذى على مرمى فضيحة: ياه، هنا تيه وتائه وتياه» لأنه الجسد الذى من غير أن يكتفى يصرخ فى خدعة: "Please enough" (ص ص ٨٥ - ٨٦). فما زال التيه - ولعله التيه والتوهان - مراودا حتى إن «فاته الباص». ومازالت الصرخة الجسدية - تجأر أحيانا فى أكثر من موضع تتردد وتأتى المفردة بالإنجليزية لكى تخفف أو تزيل وقع الخطابية والبلاغة القديمة البائدة وهى فى الغالب صنو للميلو درامية التى باخت سطوتها وراحت شِرّتها.

يختلف ذلك كله عن مقطع لعلّه وحيد غير متكرر تنفرد فيه بالساحة رومانسية محدثة: **«أعبدكِ / اعبدكِ/ فقط لأنك الذى سافقدكِ»** (ص ١٠٢)

ولا يكاد يقترب من ذلك إلا مقطع آخر، على اختلاف النبرة ونوع البلاغة فيهما: «ارفع حنانك عن راسى ولا تجعل جمالك فعلاً يوميا» (ص ١٦٨)

أما الفقرة التى قد لا أعتذر عن طولها فلعلّها هى المصداق على ذلك التداخل - التجاور - التزاوج - الصراع بين رومانسية منكورة ولا رومانسية صارمة أو ربما صاخبة:

«وحينما تتوهم المرأة الوحيدة / أن شبحى يسير تحت شرفتها فى الثانية ليلاً ساكون على الطرف الآخر من الطريق الدائر / جالسا فى كبرياء مجروحة من نوع كبرياء المفكرين / اتامل الخسارة التى منى بها عدّاءُو اختراق الضاحية / ثم حينما تفزع المرأة الوحيدة من نومها/ فى السادسة صباحا:/ لن أكون أنا الطارق/سيكون الزبّال.» «ص ص ١٦٦ - ١٦٧).

و«سراب التريكو» يغص بمثل ذلك من التركيبات:

«وسنرقب المغنّى الذى تجاوز السبعين / .... / وإذا فرت دموعنا وهو يقول دار يا دار يا دار/ لن يكون ذلك لأننا محزونون / بل لأننا لم ندرك مبكرا/ أن مرضىَ - القلب لا يستحقون منّا إنهاك الصمامات / ولأننا تأخرنا قليلا على الافتتاح» (ص ١٠٧)

أو مثل ما نجد فى «ساحة الفَنَا»:

«حينما فكرت أننى ساقول للتى لم تعرف مقاصدها/ هواك صعب / وحينما صاح الأدلاء:

هنا العقل بيت الحسّ

هنا حزنٌ بالزاف» (ص ١٥١)

ثنائية العقل والحس مبثّة فى الشعر كله، فلعلّ مما له دلالة أن الدليل يقول لنا إن العقل هو الذى يأوى الحسّ فى بيته ، كأنما الحسّ - بعرامته وعضويته وحرارته - قد رُوِّض أو دُجِّن فى بيت العَقلنة.

وفى تنويع آخر على التيمة نفسها - وهو مما يدخل فى باب القصيدة الناظرة لنفسها المتأملة لبنيتها وإلهامها وصنعتها سواء كما لعله يأتى أيضا بعد قليل - ما يقال فى قصيدة بعنوان «الكوع ونصف كُمّ»: « **كان المحب يصرف الشياطين من حنانه الداخلى بالزُمر**» (ص ١١٣) وهل غير ذلك ما يفعل حلمى سالم؟ أن يصرف شياطين الحنان الداخلى - وسطوة الحِس - بأن يزّمر لها ويصفر بكل تراكيب المجازات المستحيلة واستعارات الصنعة البارعة؟ ليس هنا شبهة حكم قيمة، بل لعله استقراء وتوصيف فحسب:

«معظم الأحزان التى عشتها كانت من نوع انتقال الأم للرفيق الأعلى، أو هجرة معشوقة فى عز احتدام الصبابة، أو فى أعمق الأحوال سقوط مدينة عربية ساهمتُ فى سقوطها بالقصائد. لكن هذا الحزن الطازج سوف يجعلنى حكيما أغلب النهار ومصدر جاذبية لسائقى التريلات»

(ص ٢٢٢)

فهل أكون مخطئا إذا لاحظت نغمة السخرية و «تمويه المواجد» باستخدام قوالب البلاغة المسطحة «إلى الرفيق الأعلى» و «عز احتدام الصبابة»، في مواقع الفجيعة المخبأة بعناية؟ وهل الجاذبية عند سائقي التريللات هي أن تهرس، كما تفعل الذكريات؟

أما ثنائية الشَبَقَي والنقدي، فلعل الشاعر إذ تستثار به الشبقية وينكرها كما ينكر الجنان أو يتحاشاها كما يتحاشاه، يجنح بها إلى نوع من الشبقية الحيوانية، فتلك أيسر على الإنكار والتحاشي، تحت مزاعم خلقية أو اجتماعية دفينة أو لعلها غير موعى بها.

«وهو يقبل الكفلينْ من خلاف، ويجثو بجوار البصل المبشور» (ص ٨٩)

وواضح أن الكَفَلَيْن أقرب إلى الحيوانية - ومن ثم الرفض - من الردفينْ مثلاً. أو **«شعائر دهن الثدى بالمانجو والتقاطه باللسان» (ص ٩١)**

أو «امرأة قالت: «أنا أغنَى من البحر»/ من غير أن تكون واثقة / من قدرة الوركين على إثبات المزاعم» (ص ص ١٣٢ - ١٣٣)

أو حينما خانتها الحَلَمتان بصحوة غير محسوبة تحسست شعرها الذى مشطته في عربة النوم /حتى يتمكن الماسور من نَعْكَشته بزفرة عارضة.. (ص ١٣٠)

أو أخيرا: **«لم تؤدِّ الفعل بتدلف العاشقة، فقط اشارت إلى أن الروز لون هادئ، كما لم تؤده بتدلّل المعشوقة... ايقنت أن كُره العاطفية تكنيك حرب»**

أم هل أن كُرْه العاطفية - ونفى الحسية في بيت العقل، وابتذال الشبقية (ص ١٢٨) ونقدها بوضعها في إطار أخلاقية ظاهرية - كل ذلك ليس إلا تقنية حربٍ شعرية؟

تتداخل وتتجاور ثنائية التاريخي أو السياسي مع اليومي المألوف أو المبتذَل في كل ديوان «سراب التريكو» حتى ليصعب أن نسلّ أحدهما من عجينة الآخر.

«صرخة الميلاد دوّت بعد يومٍ من قوله: «وقد اتخذت قرارا أريدكم أن تساعدوني عليه»/ .... اطلق المثال للناهدين شهدهما، فقبيل للجميلة: / هنا ماء النار / هنا جنازير الهداية.» (ص ٤٥)

فهل كان بدء ارتفاع موجة الردّة السلفية الظلامية، بأسلحتها القاتلة الروحَ قبل أن تقتل الأبدان، بالضبط، في خطاب التنحيّ الشهير؟ وهل لذلك صلة بـ **«البالونة التى قصدناها . هل تراها محاذية للبرج تعبر سماء اللاعبين ثم تحفّ بمجلس الثورة» (ص ٣١)**

وهل هذه البالونة تحف مجلس الثورة المبنى أم مجلس الثورة الفعل التاريخي؟

أو.... غَلَفَ التحريض باستعادةِ مسرح المحاريق / مع انه يعرف أننى لست شمأسا في كنائس حدتو / واننى مجروح بحرف الحتميّة عن سريرها. / وعندما اخذ خطوتين للأمام / توثقنا من أن سنين تذويب الفوارق قد علمته العطف على الذين شوهتهم الأحلام / بجانب عطفه الكلاسيكي على خمسين بالمائة في البرلمان»

(ص ص ١٤٣ - ١٤٤)

«ليس سيئا تماما انك لست هنا. فربما لو انك بيننا كنت ستسخرين من نصب الصداقة لانك تمقتين القضايا، ولانك لم تشاهدى لومومبا ولا خليج الخنازير، وربما كنت حولت غرام الآلهة إلى كوميديا» (ص ١٧١) .

ليس ذلك بعيداً، بل لعلّه وثيق القربى، بثنائية العامية والفصحى، فما أشبه ذلك، فى ظنى، بثنائية الوجدانى مع العبثى، وفى السياق نفسه دخول الكلمات بالإنجليزية أو الفرنسية فى سياق الشعر:

ولكننى حين طلبتك فى هاتف المالية / لم أكن اريد سوى أن أسمع: / ألو، /. أيوه، / مين؟ (ص ١٤)

أو «عندنا شُغْل معطل يا حبيبى / فلا تهتم بارتعاش يدى بعد الشعر» (ص ٥٠)

أو «علىّ النِعْمة باموت فيك»

أو « لا ادرى لماذا تألمت / حينما سَنْفَرَ النقاش الجصّ المبقعّ؟ (ص ٦٧)

أما الكلمات الإنجليزية والفرنسية:

«إذا رفرف العمر الجميل الحنون كى يمضى إلى رسم القلب ميسورا فتصبح التعرجات normal (ص ١٠٠)

«فى الوهم صوت: je t'aime.. فى الوهم صوت: هات الملاعق والصحون لأن فكرة القتل باهرة: (ص ٩٢)

«الجسد الذى من غير أن يكتفى يصرخ فى خدعة: please enough (ص ٨٦)

«جنيه واحد خلفه البنك المركزى / ينهض من ديونه فى السوق باربعة حروف / قبل ان تمضى لمشاهدة عيد الفطر على بُعدٍ / مناسب. (ص ١٣٦)

اخى طلعت حرب / ايها المواطن الغرامىّ / «إزيك» (ص ١٣٧)

فى هذا المقطع الأخير نجد يقظة حِس الشاعر الدقيق بالقول السائر الشعبى، هذه سخرية نفضت يدها حتى من السخرية نفسها ـ كما يفعل عامة الشعب: «إزيك» كما يقولون «سلم لى ع المترو!» (عامة الشعب أدق حِسا وأنفذ سخرية من كثيرٍ منا الذين ندعو انفسنا مثقفين أو نخبة ثقافية أو نحو ذلك).

هل استطيع ان استخلص أن المفردات العامية الفرنسية إنما تأتى عند هذا الشاعر فى معرض الحبّ والغرام؟ وأن المفردات الإنجليزية تأتى فى معرض الحديث عن إجراءات وتقنيات؟ بالطبع يأتى ذلك على الأغلب وليس على سبيل الحصر أو القصر. لكن الأمر ليس مجرد استخدام مفردة (لا أحب كلمة استخدام» بما يعنى الخدمة أو التبعية أو الدونية) بل هو بطبيعة الحال أعمق غوراً، وقد أشرت إلى السخرية، وإلى المعابثة الغرامية، والمصطلحات التقنية، ولكن الشاعر حتى عندما يبقى نفسه فى إسار الفصحى، إنما يوحى إلينا بطاقة القوى الشعبية الجمعية فى مثل إشارته **«وأنا اعود إلى طب الأمهات انقر العروس بالإبرة.»** (ص ٣١) درءاً للعين وللمرض، أو فى إشارة أخرى لحدوتة الفولكلور الشائعة فى ريفنا:

«كذلك انا لأول مرةٍ افارق سَلْخ الذات /ومن اجل الاشتراك في الحَبْس/ ربما يطوف بي قريبي الذي غَـزَّ المسلّة في ظهـر الأتان / قبل ان يعطى لجنّيةٍ جلبابَه» •ص ١١٥)

مع تأملٍ شعرى جوانى يأتى هذا الثراء المستمر فى الشعر كله، ثراء التدفق بالمذخور الثقافى، سواء كان من الرصيد الشعبى أو الكلاسيكى:

«ارجح أن هذه المئذنة المضروبة كرمح / هى التى ذكرتنى بهدهدات الأم فى آخر الشتاء «يا ست يا ستنا / «يا للى قصرك اعلى من قصرنا / هاتى حتة عنيبة / للوحيمة اللى عندنا»/ فراى المتشنجون ان جماجم الاقارب ترقد تحت الموزايكو..
(ص ١٥٣)

إلى آخر هذه القصيدة الجميلة «جامع الحَسَن»

ثنائية الإيقاعى والسردى، فى «سراب التريكو» من قَسَمات هذا الكتاب، هى أيضا من قسمات شعر الحداثة سبعينيا أو تسعينيا سواء، الومضات الموسقة تتناوب مع الفقرات الحكائية فى «مرفرِفات على الجسر» ثم فى قصائد الليالى: ليلة ينبغى أن ننسى كبارَ الحوادث» (وهو ما يوشك أن يكون عقيدة الإيمان الشعرى الحداثى: أن ننسى القضايا الكبرى، وهل يمكن أن ننساها؟) وقبل ذلك فى «ليلة يضربون السقف من مَسرّة «ثم» ليس كلباً واحداً» وأيضا فى «التأخر عن الراقصين خطوة» وقصيدة «القماشون» و «حكمة الكومبارس» وقصيدة الوداع: « مصدر جاذبية لسائقى التريللات».

ولعلّ الفقرات السردية - الحكائية فى هذه القصائد ، تخايل بأنها «قصص - قصائد» بحد ذاتها، لولا أنها تقع فى سياقٍ شعرى أو إيقاعى يَحْكُم «أجْناسيتها»، فيما أتصور، وإن كنت لا أجد بأساً من الإبقاء على هذه الثنائية التى تَحْكُم هذا الشعر كلّه، كتصور عام يشمل ثنائيات فرعية متعددة.وفى سياق هذه الثنائيات وجدت أن مقاطع عدة من الشعر هى «مصدر جاذبية» خاصة لى، ومضات من شعرٍ خالص فى قلب وسيط متداخل الموج متراوح الوقع، من ذلك مثلا:

«لا تحدقى فى الفنجان الذى شربته من لحظةٍ فكثرة التحديق تطلق الخيال من عقاله/ ليس لدينا زيت كافٍ لنحرق النفسْ / لذا: علينا أن نقتسم الموسيقى بالعدل»
(ص ٥٧)

«نخرج من هَدْمٍ/ نسمّر الشهوة تحت ابصارنا/ ونحرسها من جسدين» (ص ٧٧)

يا بنت امى/ لم تخلعى البلاط القديم / ماتزال مخدوشةً:/ الهوس فى توتر الصوت،/ غيمة العينين،/ سكنة المخيلة / هديتنا لذوى الحاجات / قشرةُ البركان
(ص ٧٩)

وغير ذلك

لعلّ من السمات المميزة لهذا الكتاب افتتان صاحبه بشيئين: الألوان والأدوات أى الأشياء. هذه إذن مظاهر «شعر الخارج» الذى يُغلبه حلمى سالم على «شعر الداخل».

اما الأورنج كتعبير رمزى عن البهجة فهو من لُقىَ **إيمان مرسال** (التى لها مكانة خاصة فى هذا الشعر، وبخاصةٍ تيمة الرقص التى تراود شعر حلمى سالم ايضا): **«لم اكن تدربت بعد على أن تعبيرها الرمزى عن بهجتها هو الأورنج»** (ص ١٥٢) واللافت للنظر أن قصيدة كاملة هى «درجات فى الأزرقات» تمضى كلها دون أن يأتى فيها ذكر للون الأزرق أو درجاته، فهل «درجات الأزرقات» استعارة لدرجاتٍ من الكآبة العصرية المترجمَ عنها بشفرات يومية عادية؟

«ليس ضروريا فى كلّ مرة

أن نخدش الأبيض بدُكنةٍ (ص ١٠٩)

بما يعنى أنه ليس ضروريا - فى كل مرة - أن نُسلم هذا الشعر للثنائية التى قد تكبله احيانا، يعنى أنه من الممكن أن ينفرد أحد جانبى الثنائية بالشعر: إما الوجدانى الانفعالى، شعر الداخل - وهو نادر - وإما العبثى المعابث الشَيْئى - شعر الخارج ولعله هو الغالب. فى قصيدة «**عبدالمنعم رمضان** مثلاً:

«لم نسأل أنفسنا مرة / كيف تصبح البغضاء قُربى؟/ فقدرت أن بكاءه فى صباح الرجوع / سيعنى أن انفطارة القلب التى تاجلت قد حان وقتها» (ص ١٥٨)

فهل انفطارة القلب هى الدكنة أم البياض؟

الأقرب إلى الظن أن الدكنة - والحمرة - هى شفرة الانفعال والعاطفة:

يمكنك تخيلها على البياض حمرة داكنة من عائلة دم الشهر/ واطفالاً متجمدين على الأطراف» (ص ١١٧)

كما يمكنك ان تتخيل شعر الخارج، شعر الأشياء والأدوات ، متجمداً على الأطراف!.،. ذلك أن

الموف على السمرة الخفيفة بدعة/ وهذه ساعة البدعة../ كما ان الموف الشبِكة على جِلدك الحرّ / سيكون مصداقاً على تحيات الطبيعة

.....

يمكن ان نتامل فى هدوء/ نتائج اختلاط الموف بالسمرة والمذهب/ وليس صعبا ان نخرج بخلاصة/ تدلّ على أن غرام الأشقاء جائز» (ص ١١٩)

ولا هو صعب ان نخرج بخلاصةٍ اخرى تدل على أن غرام الثنائيات جائز، بل هو واقع هذا الشعر البديع. فهل الموف لون شبقى؟: **لكن الأخضر فى الأصفر مضاهٍ لتيار ما بعد الحداثة»** (ص ١٥٢)

أما أنا فلا أظن. بل أتصور أن الأخضر فى الأصفر مزاج كلاسيكى أو نيوكلاسيكى فهما لونان - وانفعالان - متسقان ومتساوقان. دعنى اقول إن الأخضر فى الأصفر مضَادُّ لتيار ما بعد الحداثة.! كنا قد عرفنا أنها **«لم تؤدِ الفعل لا بتدنف العاشقة ولا بتدلل المعشوقة، فقط قالت أن «الروز لون هادئ»** كأنما الروز - إذن - تنويع خافت على شبقية الموف.

أما الخضرة فترتكز عليها طواحين الهواء (ص ١٨٥) فلعل الخضرة إذن وَهْمٌ رومانسى ودون كيشوتىّ، لأن **«طاحونة الهواء ستعلمنا أن كراهية النفس إنتاج التوجس لكننا لن نتعلم كيف تدور المروحة من غير أن تاكل ذراعاً مرفوعاً بالتحية».**

وإذا كانت الخضرة وهماً باليا بل مدمرا، فإن الأسود لم يعد لون القتامة والحزن، بل هو «فرصة لاكتشاف الذات» كأنما هو شفرة للتعمق فى النظر إلى الداخل والغوص نحو معرفة غائرة للذات، وللداخل.ممكن.!

أما سحر الخارج المتمثل فى أدوات وأشياء تكاد تعى الحصر، فهو غواية ترود شعر هذا الكتاب كله، ذلك ليس كما يقال ويشاع، «شعر المشهد اليومى» بل هو شعر الأدوات والأشياء اليومية، الأضابير والمساطر الدبوس والكلاسير والشريط والكليم، الكوالين وطاقم الكهرباء، قطعة القلم الرصاص، خلطة المونة وشكائر الجبس والكيس المخلط والسقاطة، الكراكات وجهاز ضغ النبض و «المقعد الذى فى جوارى» المغزل والقبقاب ، الموتورات وكشافات فيليبس، «المقصات كوسيلة لوضع حد للبصيرة (ص ١٦٠) و«الخرَز حول معظم عانىَ سلطة الموس» (ص ١٦٠) واحتياطى الخيوط (الذى كأنه احتياطى خيوط الشعر لا ينفد) (ص ١٧٢) صامولة الخلف ومروحة الأمام، أطقم الأقلام الفخمة وقوارير العطور الفخمة والمسجلات توشيبا، هل «هذه قائمة الطلبات التى يحتاجها الصنايعية؟» (ص ٦٥) أم هى قائمة الأدوات التى يحتاجها شعر **حلمى سالم** فى «سراب التريكو»؟

ولعلّ مما يتصل بافتتان الشاعر بالأشياء ـ أو هو الشىء نفسه ـ كتابة الواقعة الصرف بكلمات محايدة مثل: **هذا هو ثديها الأيمن بكاميرا «١١٠»** ص ٢٠٣) فهل يمكن مع ذلك كتابة أية واقعة صر ف بكلمات محايدة؟ أم أن كل كتابة أيا كانت هى حِودٌ عن الحياد، وتورط بمجرد الاختيار وتحميلٌ لهذا الشىء؟ بشحنة أخرى» غير شيئية؟ هل نجد الرد الكافى في القصيدة نفسها: «**هو فى المدرج يحاضر الطلاب عن مصادر الطاقة، ويعلمهم أن الجدران يمكن أن تصير من مواد الروح، إذا بلها عَرَق الغرباء**» (ص ٢٠٥) ولنا أن نقول أن الأشياء يمكن أن تصبح من مواد الروح ـ وليست وقائع صرفا محايدة إذا بللها عَرق الشعر .. حتى لو كان الشعر من قبيلة «الغرباء»، بل على الأخص لأنه كذلك.

ولعله لذلك بالضبط فإن الإشارة والإيماءة ـ هنا ـ أقرب إلى القَصْد الشعرى (بكلا المعنيين للقصد) من الاستفاضة والإضاءة التى تأتى فى غمار الفقرات الحكائية السردية، وخاصة إذا جاءت الإيماءة فى غمار ركام اليومى المبتذل الذى يمسه «عَرَقَ الشِعر» ،ويندبه ويضفى عليه غموضا خصيبا متأنيا من العفوية أو من التدبر سواء.

يبقى لى أن أستخلص من«سراب التريكو» عقيدة الشاعر الحداثى وقانون إيمانه. وذلك مفصح عنه وجلىّ بنصّ الشعر نفسه:

ـ لماذا أتاك الشعر فصرفته؟ / ـ لأنك تكرهين الملهمات. (ص ١٨)

«كنت أريد أن أبكيِ/ وأن أحرر المرارات من أسرها /لكننى خجلت أن أبدو عميقا/ فى أمور ينبغى أن تكون عند الحداثيين easy (ص ٧٨)

ذلك الخجل من أن يبدو الشاعر الحداثى عميقاً هو الذى قد يخلص الشعر الآن من بلاغة بائدة وبالية، وقد يودى بالشعر إلى عَطَب الخواء. كلا الخيارين مفتوح وعلى قدر موهبة الشاعر وفطنة حسّه يتحدد الخيار. فى تقديرى أن الخيار هنا - على الأغلب - فى جانب الفطنة. عندما يقول الشاعر **«ينبغى ان ننسى كبار الحوادث»** فآية ذلك أنه لا يمكن أن ننساها، بل نذكرها جدا. لو أننا نسيناها حقا ما ذكرناها على الإطلاق. أليس كذلك؟

وهو الأمر نفسه عندما يقول فى نهاية ما يسميه «نص الوداع» وينهى به كتابه **«ينبغى الآن ان نتحاشى الحنان. انت جربت انه جارح، ثم إنه باهظ التكاليف، دعنا نفتش عن درْج الأخطاء بعد انقطاع النور فى الفجر، بعدها يجوز ان يفككوا اقفاص الصدر فى مقابل ان نفكك القصيدة، فربما يشرق الفرق بين الالوان والضعف.»** (ص ٢٢٥).أما تفكك السياق وتشظى القصيدة وتذْرية الشعر فهى من مواد قانون الإيمان الحداثى كله، شعراً وقصاً على السواء، من ذلك على سبيل المثال:

ومع ذلك هزمتك الطفلة عندما قالت لك فى المطابع: خذ هيئة فرحان / يخيل لى انها لن تطيق جملتى: ويل للمطففين لكننى اظن انها سترتاح إلى اقتراحى بان نشترى كمية كبيرة من البالونات »
(ص ٢٦)

تفكك السياق المنطقى، تداخل التراثى المقدس مع العبثى الصراح، شطح الجملة، وتشتتها يأتى مرة أخرى فى مثل:

دعنا من السلاسل الليلة وانتبه:/ عينا اخى سوداوان / فارجوك لا تكن مهيمنا هكذا» (ص٢٨)

لم يعد ثم معنى لما سُمى فى فترة نقدية سابقة «الوحدة العضوية للقصيدة» بل كان هنا ما يشبه عودة - بشكل جديد - إلى تشطير القصيدة إلى أبيات متفارقة. هنا تشطير إلى صور وخَطَرات وشطحات متباعدة لا صلة «حقيقية» بينها - أيا كان معنى «حقيقية» فى هذا السياق. إننا هنا بنصّ الشاعر **«نتمرغ فى بودرة الكلام»** (ص ١٠٠) أو نجيب على السؤال: **«هل تتقبلُ هذه الفتاة التى تيّمها التشظى»** (ص ١٣٤ بتصرف) بان نقول بل نحن نُقْبِل على تشظى الشعر كما لم نُقْبل على شىء آخر قط...!

ذلك يقتضى، طبعا، كَسر النموذج:/ «الم تقل للمريدين فى الحضرة/ اكسروا النموذج؟/ يا شقيقى امامنا عمل كثير/وعُقَد لابد من فكها بِشْوِيشْ» (ص ٢٧)

أما نحن فقد فكّكنا النموذج بقوةٍ وعنف، بل قلبنا المواضعات: **«طبعا علامة صح/ على الأدراج التى بها بقايا الخراطيش/ واللبس والماسكات وما اشبه/ وطبعا علامة غلط /على الأدراج التى فيها المدارس والانسجام /والخبز والحرية وما اشبه»** (ص ٥٥)

ذلك أننا مثل فتاة «سراب التريكو» **مفتونون بتخريب الانساق.** (ص ١٤٤):

«اعبدك / «لا انت الذى يجسّد الربَّ ولا ربَّ يجسدك» / (ص ٩٩)

ومن قسمات الشعر والقص الحداثى ما كنا قد رأيناه من قبل عند **حلمى سالم، وماجد يوسف،** ورتل من الروائيين والقاصين، مما يسمى الآن بميتا الكتابة، أو ما قد أسميه ببساطة الكتابة الناظرة إلى ذاتها، أو الشارحة لنفسها:

..... اقترحتُ/ عليك ان تبدأ نصَّ الوداع كلّه من وقفة المطبخ» (ص ١٨١)

وهو بالضبط ما فعله:

انت تنظف الصحون من بقايا العشاء..»/ وليس مستبعدا ان تنهى القصيدة هكذا/ «تشرب من فنجانك/ واشرب من عينيك

او هكذا: لست بريئة ولا ماريونيت» (ص ٣٣)

او عندما يقول: **لاننى لا استطيع أن اتلو «الشقيقة التى اراها بينما الختمان فى فمى (ص ٧٠)**

فالقصيدة هنا تعود إلى قصيدة سابقة، و «الشعر» يحل محّل الخبرة الحياتية فيصبح الشعر نفسه موضوعا للشعر.

***

«سراب التريكو» يغص بالصور السيريالية، منها فقط على سبيل المثال:

«واطمئنْ: إننى اعبرُ الكوابيس قفزا على الزانة» (ص ٣٧) أو «كان القوارب المدفوسة فى الرمل صارت لها مجاديف، كان النوافير المفسودة من زمان الهزائم جرت سيورها بالرذاذ الذى يخمش المارة على الريق منسوباً إلى سخاء الديك» (ص ٨٤)

فما الفرق بين «الألوان والضعف» كما يأتى فى خاتمة هذا الكتاب المثير؟ ما الفرق بين المعنى ـ مهما كان غامضاً ومثقلاً بالدلالات ـ وبين اللا معنى؟

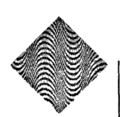
بين الصورة السيريالية حقا وبين التشتت العبثى؟ ما **«القبقاب يعلق سكونه على هواء شرق القاهرة»** أيا كانت إمكانات تأويل تلك الجملة؟

إن كثرة الألاعيب تفسد الشعر» (ص ١٥٥) أنتَ الذى قلت هذا يا **حلمى** اليس كذلك؟ فلعلّك **«الرجل الذى لم يَعْفُ عن نفسه»** (ص ١٧٠) فهل نعفو عنه ـ نحن ـ ونلتمس العذر فى أننا ربما لم ندرك معنىَ الألاعيب فى الشعر؟

أما أنا فازعم أنّ الشاعر مغفورةٌ له خطاياه، بقوةِ وسحرِ شعره فى هذا الكتاب الغنىّ الذى منحنى متعةً نادرة وإثارةً للفكر نادرة، كما منحنى بهجة اكتشافِ لجديدٍ حقا وأصيلٍ حقا فى زمن أصبح الجديد والأصيل فيه نزرا وشحيحا.

هذه قراءة جهدت فيها أن ألتزم قوانين العمل الفنى نفسه، من داخله، من غير إقحام، ووجدت فيها تنوعاً خصيباً وجمالاً خاصًا.

فريد أبو سعدة



نافذة على قمر*

سآخذك إلى بيتى

أرِيك كيف أصنع قهوتى فى السابعة صباحًا

على نار داخلية

وكيف أجلس فى البلكونة وحيدًا

أدخن

سأريكِ مكتبتى

وأضع ـ دون أن تنتبهى ـ

* مقطع من قصيدة طويلة بعنوان : «شفتان خلف الزجاج».

إصبعى على فمى

كى لا تتحدث الكتب فى حضورك

سأفتح المظاريف الهائلة التى خبأتها

وأخرج خمسين عامًا

نتأملها معًا

وهى تتلوى فى النار كفئران حية

سأريكِ مكتبى

ومجموعة أقلامى

وكنزًا من أوراق العملة

كتب عليها المحبون للمحبين.

سأتركك فى المطبخ شاردة

تسوّين القهوة

وأفاجئك عاريًا تمامًا.

سأدخلك غرفة النوم

لأدهشكِ بقطيع من القطط السياميّة

نستلقى على فرائها الحى

بينما تدور بنا ببطء

لنرى القمر من النافذة

يكتمل شيئًا فشيئًا.

سأجعلك توقعين بشفتيكِ

على بياض الحائط

ثلاث مرات فى اليوم

لنتأكد من مرور الوقت.

سنجلس على السيراميك عاريين

نستمع إلى الموسيقى

وهى تصدر أوامرها

فتنهمر الطيور من النوافذ

والشلالات من بين الكتب

وتحجب الأشجار رؤية الحمّام.

سنتأمل معًا

خمسين زمردة حيّة

وهى تدور حولنا

وندرك أن فراءً ناعمًا

يتجول بنا بين الغرف

فنقفز منه بالكاد

قبل أن يهبط

السلالم.



ماهر حسن

الفنان عمر جهان
فى متواليات القناع

مزيج من التكنيك والخرافة:

كيف لهذا الفنان أن يقترح قناعه الخاص، ويبتكره فى ظل بلاغةٍ لونية جديدة وفى إطار معجم جديد للدلالة؟

على اليد أن تكون مشروطةً بخبرتها، وتجلياتها، وتراكماتها، عبر انبعاث لا واعٍ للذكريات، وإيقاظ بدهى لغريزة التفكيك والتركيب، الهدم والبناء حتى لا تفقد تلك الشفرة ولعلها الجنون بالانفلات من دائرة التخفى لإعادة قراءة تجليات الأقنعة، دافعة بالأضواء والألوان والملامس والأبنية دفعةً واحدة لتحقيق التجسيد المادى للرؤية لانفراط الأسئلة والأخيلة.

منذ الوهلة الأولى لم أستطع القبض على دلالة التشتت أو اختزالها فى دلالة واحدة فهى كثيرة، نفسية، وواقعية، إبداعية وتاريخية، مقروءة ومسموعة محسوسة وملموسة، وكأنها تجسيد لتعقد العالم بمجمل انهياراته، وهى رمزية كذلك، حيث التشتت رمز لمعانقة حالة أخرى أكثر التئامًا واتساقاً.

هذه المنطقة التى تحرك فيها الفنان هى منطقة احتشاد، وتشابك لعلاقات جمالية، تشى بها دلالات تشكيلية تعكس التشظى وتترجمه.

هل كان يبحث عن شكل جديد؟ هل هو تحطيم لميراث الأقنعة أم إضافة إليه؟ هل هو إطاحة بالزمن؟ أم الولوج فى زمن جديد؟ أم استدعاء للأقنعة لأرض ستكتسب فيها رؤى ووظائف جديدة؟ أم هو رفض للذهاب إليها حيث تكون؟ وحيث تقبع فى ركنٍ قصىٍ ما فى ذاكراتنا؟

ربما كان الاستلهام هنا يحمل فى جوهره استحضاراً لقوانين القناع التشكيلية، والتى يحكمها المنطق الداخلى، مخترقاً قوانينها المستقرة، وعلاقتها المستكينة مع العالم للخروج من مأزق أحادية الدلالة، وربما كان الاستلهام إعادة صياغة لعلاقة المساكنة والألفة مع الطبيعة ليتخلق التوتر الخالق والرعشة المبدعة، وربما كان الاستلهام سفراً إلى الداخل إلى قاع القناع البعيد لمعانقة أبعد نقطة ضوءٍ فى كل ما هو بالخارج، لاسيما وأن القناع يتيح لنا فرصة معانقة الداخل مع الخارج فى آن. هى إذن ثلاثة اقنعة رئيسية من بين اقنعة (چهان) أو متوالياته المتعددة.

لاستيلاد الإيقاع من رحم الفوضى - (حيث الإيقاع يحكم الفوضى) - كان هناك فعلان متضادان احدهما سابق على الآخر، وهما الهدم والبناء. التكوين والكشط، وصولاً لجوهر الجمال وقيمه المتعددة، ولترسيخ قيم لونية جديدة؛ لذا كان الإيقاع طاغى الحضور فى اللوحات، من خلال تعانق اللون والضوء، وتلك الومضات الضوئية فى الفراغ المعتم، وتكاد تكون الألوان الرمادية والبنية والسوداء، لحظات صمتٍ تتناوب الحضور مع الومضات اللونية.

٢- الخامة تقترح دلالتها:

حرص (چهان) على استخدام اللون بكامل شوائبه، لا بكامل نقائه فعندما تكون الألوان حوامل لتاريخ سمات مستقرة، لن يكون هناك قلق يتولد ولكن المنحى التجريبى الذى يخص التجربة كان من الضرورى أن يطرح حيله وأحابيله.

كان من الممكن ان يركز على فكرة الاستيلاد، دون سواها، ولكن الخامة ليست مُعطىً جاهزاً، فعلاقة اللوحة بالخامة تبدأ غامضة، ولو أن الخامة كانت قناعاً للسطح لسدت مسام المسطح، وغيبت دلالاته، وأصابت اللوحة بالعتم ولكن عندما تكون الخامة لا تملك تحققها بالكامل، وغير ناضجة، فإنها تعكس ذلك الضعف الإنسانى، أو بمعنى آخر، هى غير قادرة على أن تحجب وإنما هى قادرة على أن كشف ، وهى غير قادرة على أن تطمس، وإنما قادرة على أن تضيف، ومن ثم فقد كان هناك تغييب لقوة اللون المتولدة من صفائه، لحساب إبراز مهارات لونية متعددة وجديدة.

الفنانون يتحركون على مستوى التوحد بين اللوحة والخامة، ولذلك كان هناك تحرك مماثل، فالفنان يأتى بمزيج اللون وصوره المختلفة (باستيل / احبار) ويأتى بهذا المزيج من العيدان الرفيعة وفتائل الخيش وأعواد الكبريت، تعقبها تغطية غير كاملة لمسطح اللوحة سواء بالكارتون أو الورق المعالج بزيت محروق

بحثاً عن فجواتٍ للتنفس لتتحقق ثلاثة إيقاعات متوازية، أولها البناء (من خلال احتشاد الخامة وتراكمها)، وثانيها الحذف (من خلال الكشط المتباين العمق)، وثالثها الإزاحة (من خلال إنسيابية المعجون فى حركته من مكان إلى آخر فى اللوحة).

كان الأمر يقتضى أن ينشغل الفنان بفعل مضاد للمنظور المدرسى الغربى وكان عليه أن يكون حاضراً ومغيَّباً فى الوقت ذاته، فكان التجاور أسلوباً بديلاً للمنظور، السطح الأول المقسم المحتشد بالدوامات والرياح والندوب والخدوش، وخطوط الفرشاة وحركة الفنان، إلى أن يحدث الفنان فيه مستوى آخر بإحداث كشطات هيّنة بسكين، فيتراءى لنا سطحان أو مستويان أو ثلاثة تفضى بالإيقاع وتفيض به من مقدمة اللوحة إلى خارجها.

إن الفصل الذى حدث بين الجمال والوظائف المتعددة للفن، قد يكون مُتعسفاً إلى حد كبير، فالجمال فى جوهره وبذرته الأولى محتشد وثرى بالوظائف.

لقد عبر (جهان) عن هذا بقوله: «لم أكن خائفاً من أن يصرفنى البعد الجمالى فى الأقنعة عن القيم التعبيرية الأخرى، وكلما شعرت أننى ازددت اقترابا من جماليات اللوحة، كلما كانت أعمق، وأكثر ثراءً وإيحاءً بدلالاتها الرمزية والأسطورية.

ذلك أن الفنان لا يصوغ شيئاً سوى التجسيد اللونى للهواجس اليومية، والأفعال الباحثة عن إيقاعها، ووقائعه الباحثة عن دورها داخل السياق التشكيلى وليس بالضرورة أن يقع الفنان فى مأزق إحالة المعاش يومياً، على نحو جمالى، بإحالة صياغاته للاشتباكات اليومة إلى وقائع جمالية محددة القسمات».

ويعترف جهان بأنه يريد للمشاهد أن يلتصق ليرى المسافة التى يقطعها الفنان من التسمية إلى فضاء الأقنعة، فعكفت على إعداد قراءة بيو حرافية تاريخية ونفسيه، وفلسفية، فكانت المحصلة أن قدمت نقداً للذات وللآخر ونقضاً لسمات أخرى كثيرة للذات نفسها. حيث لا يوجد إنسان إلا ويرتدى القناع لقد حرصت على إيجاد مناخ حاشد للوعى لأتهيأ للعمل فى ظل المعطيات التى حصلتُها من القراءة والتأمل البصرى».

تؤمن العقلية البدائية بأن الاهتزاز هو أبو الأشياء جميعاً، فعلى أى نحو يستدعى الفنان هذه الدلالة تشكيلياً؟ أو الأحرى على أى نحوٍ سيجعل للوحة إيقاعها الخاص؟ وما طبيعة هذا الإيقاع؟

لاشك أن هناك جزءاً من مفهوم الفنان للإيقاع، والذى بدوره يتسرب إلى أدائه، فهناك إيقاعات متوازية ساكنة، وهناك إيقاعات متوترة صاخبة وهناك إيقاعات تتمتع بهارمونية مريحة.

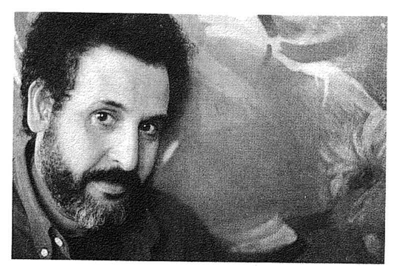
وتظل المسألة ملغزة إلى حد كبير، عندما نتحدث عن الإيقاع فى اللوحة التشكيلية لأنه لا يعطى نفسه خارجياً، كما لو كانت أصواتاً موسيقية مستترة، بل إن هناك مجموعة متكاثفة من الأصوات والروائح والألوان. الإيقاع ليس لوناً وليس صوتاً أحادياً، وليس مجرد رائحة قبض التبخر فهذا الكل لا يتبع الإيقاع النفسى للفنان، وإنما إيقاع الفنان جزء من الإيقاع الكلى للوحة، نحن داخل نطاق الماورائية المفترضة فى مخيلة الفنان حيث الزمن الفنى طرفاه الزمن النفسى للفنان وزمن انخراطه فى العمل وبين الطرفين يتشكل الزمن الفنى فى اللوحة إن الزمن الذى استغرقه الفنان حاضر وطاغ على قسمات اللوحة لكن الإيقاع ليس مرادف الزمن، إنما الزمن بعدٌ ضمنى فى القناع وأحد حواشيه.

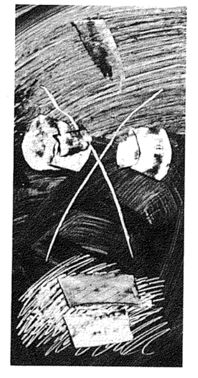
وهناك مجموعة حيل وألاعيب حاول بها الفنان أن يقبض على إيقاع القناع فبدت الضربات المضيئة والخطوط الرفيعة فى نسيج اللوحة كما لو أنها دقات طبول، ولحظات الصمت تحتويها من جميع الجهات، وكما لو أن اللوحة توجز نفسها فى مجموعة ومضات ضوئية منفصلة تحقق الإرباك للعين، ولا تريح الباحث عن هارمونية مستقرة، ودلالة أحادية.



الأقنعة ٩٧

عمر جلال

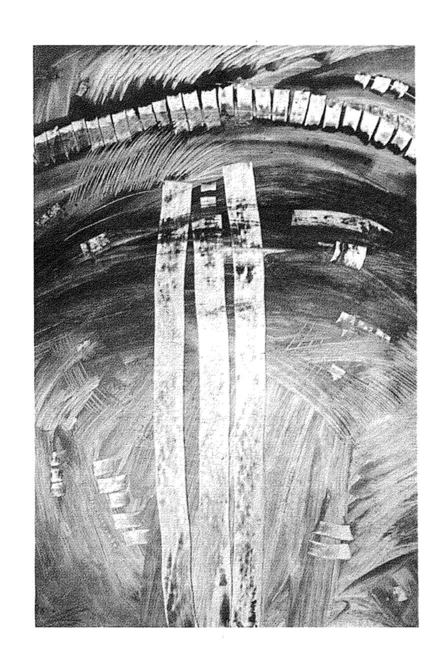


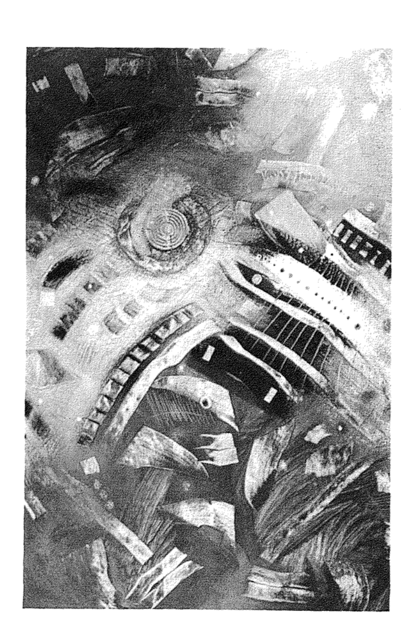




«علمه كلمات بالغة القدم، بحيث
يحرق ترديدها الشفاه ، وسكب
فيها ضياء مجيدا لا تطيقه
عيون الفانين تلك علة القناع.»

بورخس

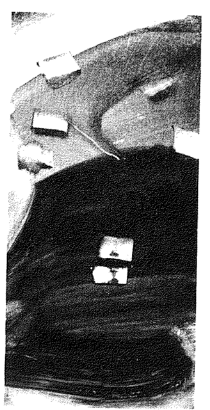




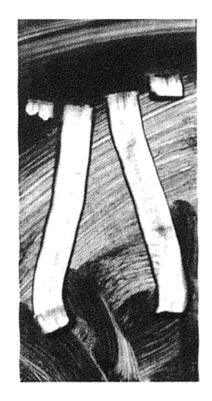




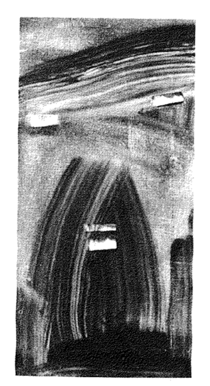




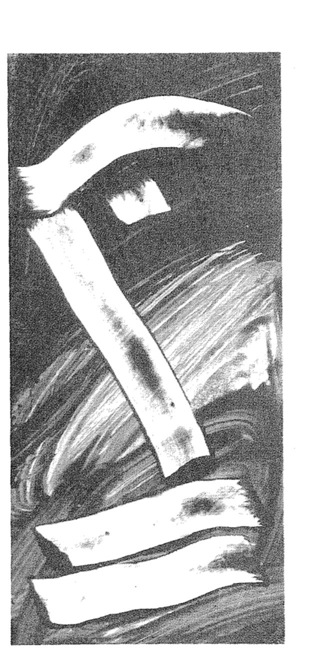














نـــورا أمـــين

غير صالح للاستعمال

كالفرح الزائف، تعانقنى بكلمات مكرورة وزائلة. تجلس أمامى وتتأملنى فى عجالة، ثم تقرر أننى لم أتغير البتة. ربما الجسد الأبيض البض صار أسمر نحيفا، لكنى مازلت فى عينيك كما كنت منذ قرابة الثلاثة أعوام: امرأة البحر مثلاً كما يحلو لك أن تسمى نساءك، أو المرأة ـ الطفلة كما تقول أسطورتك ، أو مجرد امرأة «مألوفة». تحدثنى عن أيامك الماضية، عن نسائك وخمرك وعملك وتختلس النظر إلى وجهى من زوايا تعرفها وحدك، ثم تكمل الملامح بالخيال الذى تسوله لك ذاكراتك: كذا أكون فى لحظة نشوتى، هكذا أبدو وأنا أصفف شعرى، أو كذا كان حالى وأنا أحمل طفلنا فى أحشائى. وتبتسم فى مكر. ربما لأنك الوحيد الذى يستطيع الولوج إلى ذلك الكيان الذى لم أعد أعرفه. فهل مازلت حيًا رغم كل شىء؟!

تجىء من بلادك النفطية البعيدة متدثرًا بالقميص البنفسجى الذى يحميك من الشرور (شرورى؟!)، والبنطلون الأسود الذى يدارى امتلاءك الجديد. تقول: «المال يشد أزرنا»، وتعبث بعصبية فى المفاتيح الذهبية التى حتماً تملك الدخول إلى شقة فارهة وسيارة فارهة وحياة فارغة (من الصراع الطبقى الذى حملتُ إثمه وحدى لأنى يومًا كنت تلك «البرجوازية الصغيرة»!). يبدو أنك أصبحت تنام نومًا مستريحًا فى ظل جهاز التكييف الأمريكى، لاتتساءل عن الغد، لا تلعن شارع فيصل المكدس بالبشر، لاتبكى حظك التعس فى الحياة. صرتَ بلا شك أهدأ بالاً وأقل صخبًا. نثرثر إذن عن أحوال الثقافة وعن مكافآت النشر كزميلين يساريين («مطلَّقين»!)، بينما عيناك تمرر إلىّ شعوراً بأن لقاءنا ما كان ينبغى أن يكون هكذا.

لذلك فانا آمر عينّى بالتجوال على الجدران والسقف وفوق الأرضية والطاولة حتى لانصطدم بالذاكرة، أو نتراقص فوق الحبال المشدودة بين عيوننا. يترسخ إحساسى بالزمن الذى قد مر. والأمل الذى قد مر. لم يعد فى الإمكان أن أراوغك، أن اتسلق ضفائرك واقفز إلى داخلك على حين غرة. تكفلت الأعوام بترويضى وتهذيب خيالى، فلم أعد التقط الرغبات وأطلقها، صرت أتجنبها، أو أربت عليها فى حسرة ثم أودعها إلى جوار أقرب حائط قبل أن تتفتت.

من هنا فالأولوية للحفاظ على تناسب جرعات الكلام والصمت، حتى لانسقط فى الفخ المنصوب ونرنو إلى ذاكراتنا . وتآلفنا...

تخفف صرامة الموقف بسيجارة فاخرة تقدمها لى، فاتشبث بها رغم أننى توقفت عن التدخين منذ زمن طويل. تناولنى الولاعة لأنك تعرف أننى أفضل أن أشعل سجائرى بنفسى، فأردها إليك ـ محملة بروائح العطور النسائية المتضاربة ـ بعد أن تكون قد أدت الغرض. النفس الأول ينبغى أن نحتاط له، وأن نستجمع شجاعتنا لنبتلعه، ثم ننفث من أفواهنا مع بقاياه غبار الألم المترامى أسفل الرئتين، إليك إذن بعض منك، حتى يكتسى وجهك بضباب الحانات، وأبدو كامرأة تجيد التدخين وتعرف كيف تلملم رفات الرجال من داخلها وتنثرها فى الهواء. هكذا أعينك فى خيالك فلا ضرر من بعض التضامن المؤقت، والفرصة ربما لاتسمح لنا فيما بعد. فلأعيد لك سيجارتك حتى نتبادل الأنفاس ويصبح الفلتر التعس محلاً لتبادل القبلات المتوترة. نسيت أنا مذاق فمك، لكن الفلتر المحايد أعادنى إلى ذلك الإحساس الدفين بحواس عتيقة يبدو أنها تخصك: رائحة رجل أسمر غزير العرق، أنفاس تتردد داخل نفس الجسد لأربعين عامًا، ومزيج من حماس وتبغ وخمر وثرثرة متقطعة. يمكنك أن تستعيد ذلك أيضًا أو أن تسحبه مع النفس القادم، ويمكننى أن أقضم الفلتر عندما يحين دورى فلا تهنأ باستكمال مشهدنا فى الفراش عندما كنا «نصنع التاريخ» ونشحذ لك خيالك للأيام النفطية هذه. لكنى لن أفعل لأن السيجارة الفاخرة انتهت من تلقاء نفسها، وأسرع مما كنا نظن.

ومع ذلك فقد أفلحتُ فى ستر الصخب الذى يحيطنا، وقاربتُ بين مقعدينا . الآن تستطيع بقليل من التردد الذى أنافسه، أن تطلق مابداخلك...

«تعرفين أننا كنا شركاء رائعين؟ لم أحظ بامرأة مثلك فيما بعد. فهل مازلت تذكرين؟»

أذكر جيدًا أنك كنت معلمى الأول (والأخير؟). على يديك عرفت كيف أنتشى. كيف أستسلم للذة. كنت صبوراً ومتفائلاً مع فتاة تسبقها بأربعة عشر عامًا وخمسمائة امرأة. منحتنى خبرتك فى سخاء. وبعض الحب من آن إلى آخر. ثم زهدتنى قبل أن تنتفع بتعاليمك، فقد كان هناك تلاميذ آخرون فى الانتظار، اعتبرت أنا أن الأمر منته هكذا، وقررت قرارًا عنيداً: أن

استبقى فى احشائى قطرات منك لاصنع بها طفلاً يلازمنى، يكسر طوق الوحدة الأبدى والفقد، لايملنى أو يزهدنى. وأكون انا معلمته. ربما أنك لم تحظ حقًا بامرأة مثلى فيما بعد، لكنك بالتأكيد حظيت بنساء عديدات أفضل منى. أما أنا فقد حصلت على بعض ملامح منك متناثرة فوق جسد طفل وليد لاتدرى عنه شيئًا. حدثتنى فى الهاتف الدولى بعد مولده بأسبوع لتستعلم عن اسمه، ولم تكن موجوداً عند الختان، او عند استصدار شهادة الميلاد التى جمعت اسمينا للمرة الثالثة من بعد ورقتى الزواج والطلاق، ولا فى العيد الأول لمولده الذى مر من دون أن يعرف كلمة «بابا». أرسلت إلينا مالاً لا بأس به حتى «تشد ازرنا»، ثم بعض الأشعار - إلى الطفل الذى يحمل اسمك - التى توحى ببعض الندم. صرنا متلازمين: أنا وطفلنا. فى النهار والليل يرضع اللبن من ثدى ويذكرنى بشهوتك للحياة، ثم ينام بين ذراعَى وتنتظم حركة تنفسه على إيقاع الحواديت التى كنت تحكيها لى قبل النوم. وأحيانا يؤتى تعبيرات بوجهه تجعله صورة مصغرة منك. العن حظى التعس الذى قذف بك من جديد إلى فراشى بينما صرت بعيدًا عنى آلاف الأميال والسنين. انقم على الجينات الوراثية التى أبت أن تمنحنى طفلاً مطابقا لى بينما لك من الأولاد كثيرون يشبهونك، (آخرون قادمون؟!). كنا شركاء رائعين بالقطع، لكن السجائر بيننا نفدت أسرع مما كنا نتوقع. لذلك فلا داع الآن كى نبتلع الهواء ملفوفا فى رقائق الأمل. الأمل فى أن يجتمع الكائن الصغير الذى تكون من دمائنا، بين جسدينا فى فراش دافئ وثير. فى أن أحب التشابه بينكما ولاأتقبله فحسب لأن المرأة لاتملك إلا أن تحب وليدها الذى خرج من جوفها. فى أن يصبح الوليد حلقة وصل للقائنا تمتد حتى بعد موتنا بدلاً من أن يكون تذكرة بالفقد والندم. لأن الذى نفد بيننا لن يلده جسد وليدنا - ذلك الذى يمتص منى قطرات الحياة ليهبك وجهًا متجددًا فى الزمن - ولن يتمكن من تثبيت حبى فى قلبك لمجرد أن عينى اللتين فى رأسه تحتلان وجها بلون سمرتك...

«لم اكن معلمك. ولم ازهدك لأجل صفوف التلاميذ. كنا حبيبين. لكن الأمور لم تسر على هوانا.»

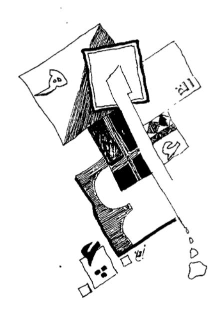
أجل. ومازالت علاقتنا اكثر علاقة حميمة مررت بها فى حياتى. لم يلمسنى رجل بعدك، وربما لن تكف أشباحك الليلية عنى إلا إذا حدث ذلك. لكن انظر إلى ما انتهينا إليه: رجل فى الأربعين يراهق بانتظام ثم يشكو الحياة التى تصارعه و«الأمور» التى لاتسير وفق هواه. ينجح فى تحقيق كل ما يرجوه، وفى تضميد بعض إحباطات الماضى، ويأمل الحصول على طفل جاهز وأم أنهكت قواها حتى تربيه وحدها وتصنع لهما مستقبلاً متواضعًا. وامرأة عجوز تحقد على السنين التى مرت، والخيارات التى مرت، تفتقد الحياة والأمان والرغبة، وتشفق على الذى يجىء فماذا ننتظر من هذا الثنائى الرائع؟! أن يتعانق فتنجلى ذاكرته الغرامية؟ أم أن يمارس الحب بمساعدة الذاكرة التى يسواها له خياله فيسقط الماضى وتبدأ أسرة جديدة سعيدة بلا آثام؟!

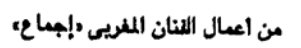
لم يعد بالإمكان أن نغمض عيوننا عما نكرهه. لم يعد بالإمكان أن يقودنا خيالنا أو رغباتنا المجنونة كما كان الحال. ولم تعد ثقافتنا تسمح لنا بأن نتعايش فحسب لتربية الطفل الذى بيننا، فأكون المرأة المضحية بأنوثتها التى تخدع ابنها وتمارس اللعبة البرجوازية العتيقة إرضاء للمجتمع مثل جميع أمهاتنا الطيبات. ولأن الرجل المألوف هو الرجل المتاح، والرغبة التى تعودنا انكسارها أفضل من تلك التى سوف نتكشف هشاشتها فيما بعد. لا. لن أدع رغبتنا المشتركة - الحارقة - فى البكاء تجمعنا مرة أخرى، لأنه بعد استنفاد الدموع سوف تعود الأمور أكثر شراسة لأنك - أيضًا - لم تتغير البتة رغم المظاهر الخادعة. وسوف أكتفى بالبكاء فى دورات المياه كلما فاضت الجفون، بينما تجففها أنت بتبغك ونسائك وخمرك وأسوالك. لترجع إذن إلى سلسلة مفاتيحك لأنى لن أستطيع أن أحل محلها، ولتنس اللقاء والطاولة والمقاعد التى يمكننا أن نخبها جميعًا فى صناديق «الذاكرة الخائنة»، تلك التى تعبئ فيها حقول الفيوم التى ولدت فيها، وبيت الزوجية الذى مكثت فيه وحدى وتخيلت وسائل استعادتك أو تدميرك.

تمسح بيدك على شعرك لتدارى الأسف، ويتلون صوتك وأنت تحاول أن تسحب كلماتك خوفا من أن أمسكها عليك أو أن أمررها بين زملائك المثقفين أو أن أستكملها فى خيالى. أطمئنك بابتسامة قديمة دون أن أنظر إليك، فهذه مهمة عادة ما تفلح فيها وحدك. وأستطيع أن أستشعر راحة داخلية ما لديك لأنك قد أرحت «ضميرك» أو ذاكرتك التى تقسو عليك. لم يبق إذن إلا أن تخرج بطاقتك الائتمانية وتدفع بها حساب مشروبين لم نتناولهما. ثم تحمل حقيبتك التى نجحت فى الحفاظ عليها خاوية من الأعباء، وتهندم قميصك مستعدًا لتوديعى. أنهض فى تخاذل يليق بامرأة قطعت لتوها كل خطوط العودة. والأسرة. أصحبك إلى خارج المقهى فألتفت إلى أن القمر بدر كليلة لقائنا الأول. التفت إليك لتلتقى جميع عيوننا للمرة الأولى. أثبت ناظرى فى حدقتيك فتشيح بوجهك لأنك تخجل من عرينا الآن وسط الطريق العام.

لكنى أرغمك على مواجهتى بمصافحة مفاجئة فيتسلل بعض الشجن من طرفى عينيك لينهى ألعاب المراوغة بيننا. ويسكن ذاكرتى. نبتسم فى مرارة. ونتعانق فى نقطة هوائية على عتبة البكاء. ثم تنساب بعض اللقطات والروائح والملامسات من ثقوب صناديق خيالاتنا، وتنحدر فى المسافة - الضيقة - الفاصلة بيننا. فتحتويها. تتساقط اليدان بعد إنهاء المصافحة، ومعها ملاوس إمكان النجاح وترميم الحب، وتعديل «الجمل الاعتراضية»، وكونك «أصبحت غريبًا عنى». أبتعد عنك وأتركك تتأملنى وفق هواك. أكمل السير فى همة لأن طفلنا فى انتظارى - ذلك الذى لا يمكن محوه - أما الحب فزائل كالفرح الزائف، ككلماتك الاستثنائية، كخيالنا الذى أصبح غير صالح للاستعمال، ككتابتنا التى حتمًا تؤجل الموت وتؤكده.







من اعمال الفنان المغربى «إجماع»

آلان تورين
ت: أنور مغيث

اتجاه التاريخ
بين تأكيد الحداثة ونفيها

النزعة التاريخية

كانت النتيجة للتحديث الاقتصادى المتسارع، هى تغيير مبادئ الفكر العقلى إلى موضوعات اجتماعية وسياسية عامة. فبينما كان القادة السياسيون والمفكرون الاجتماعيون فى القرن السابع عشر والثامن عشر مشغولين بالنظام والسلام والحرية فى المجتمع، انشغل المفكرون طوال القرن التاسع عشر وجزء من القرن العشرين بتحويل القانون الطبيعى إلى إرادة جماعية. وتمثل فكرة التقدم أفضل تعبير عن هذا التسييس لفلسفة التنوير. لم يعد الأمر مقتصرا على إعمال العقل وإزالة ما يعرقل مسيرته، ولكن يجب السعى إلى الحداثة والرغبة فيها. ويجب تنظيم مجتمع خلاق لها، متحرك ذاتيا. ولكن الفكر الاجتماعى فى هذه المرحلة مازال يسوده التماهى بين الفاعلين الاجتماعيين والقوى الطبيعية. والأمر صحيح بالنسبة للفكر الرأسمالى، الذى يكون بطله هو المستثمر المحكوم بالبحث عن الربح، وكذلك بالنسبة للاشتراكى الذى يعتبر الحركة العمالية الثورية تعبيرا عن القوى المنتجة التى تسعى للفكاك من أسر العلاقات الرأسمالية فى الإنتاج ومن تناقضاتها. يميز التحرر السياسى والاجتماعى العودة إلى الطبيعة والوجود، بفضل العقل العلمى الذى يسمح بجمع شمل الإنسان والكون.

كان كوندرسيه يعتمد على تقدم العقل الإنسانى لضمان السعادة للجميع، أما فى القرن التاسع عشر فتعمل التعبئة الاجتماعية والسياسية وإرادة السعادة كمحركات للتقدم الصناعى. ينبغى العمل والانتظام والاستثمار من أجل خلق مجتمع تقنى يولد الوفرة

والحرية. كانت الحداثة فكرة ثم أصبحت إرادة دون أن تنقطع الصلة بين أفعال الإنسان وقوانين الطبيعة والتاريخ، وهو ما يضمن استمرارًا أساسيا بين قرن التنوير وعصر التقدم.

يرجع ذلك فى نظر الفكر الفظ، إلى نجاح الفكر الوضعى، أى بالتالى إلى انحلال للذاتية فى الموضوعية العلمية التى تتخذ من العقل مركبة لها. شهدت النزعة العلمية نجاحا كبيرا فى الحياة الثقافية حتى بداية القرن العشرين، أى حتى قامت العلوم الاجتماعية بالقطيعة مع هذه النزعة وخصوصا مع **فيبر** فى المانيا **ودور كايم** فى فرنسا وعملهما الذى استأنفه **سيمياند** Simiand ثم بعد ذلك **مارك بلوخ** Marc Bloch **ولوسيان فيفر** Lucien Febvre عبر مناقشات مشهورة كانت أعمق فى ألمانيا منها فى فرنسا. تلك النزعة العلمية التى كانت تعتقد أنه من خلال وقائع محددة وواضحة يمكننا استخراج قوانين التطور التاريخى.

ويعتبر الفكر التاريخى ذا أهمية كبرى سواء كان هذا الفكر مكتسبا طابعا مثاليا أم لا وهو الفكر الذى يطابق بين التحديث وتنمية العقل الإنسانى وبين انتصار العقل والحرية، وبين تكوين الأمة والانتصار النهائى للعدالة الاجتماعية. تشكل العلاقة بين النشاط الاقتصادى والتنظيم الاجتماعى، بالنسبة للبعض، البنية التحتية التى تحدد كل مظاهر الحياة السياسية والثقافية، وهذا تصور قد ادخل نوعاً من الحتمية الاقتصادية، ولكن الأهم منه هو التأكيد على وحدة كل أشكال الحياة الجماعية باعتبارها مظاهر دالة على قدرة أو إرادة للإنتاج الذاتى أو للتحول الذاتى للمجتمع.

لقد ابتعد الفكر الاجتماعى عن مثل هذه النزعة التاريخية بشكل بالغ العنف وخصوصاً فى العقود الأخيرة، لدرجة أننا نسينا تقريبا مغزى هذه النزعة، وسيكون من التهور أن نلقى بها كلية إلى "مزبلة التاريخ" كان الفكر السابق يتساءل عن طبيعة السياسة والدين والعائلة وخصوصاً القانون، وبالتالى عن العلاقة السببية بين هذه الأنساق الواقعية المتعددة. هل تتحكم الأفكار فى السياسة أم أن السياسة يحددها الاقتصاد؟ ما هى أسباب انتصار أمة من الأمم أو أسباب انهيار الحضارة الرومانية؟ تستبدل النزعة التاريخية بهذه الأسئلة تحليلاً للظاهرة حسب وضعها فى محور يمتد من التراث إلى الحداثة: الفكر الماركسى نفسه ليس حتمية اقتصادية بقدر ما هو رؤية للمجتمع باعتباره منتجا بواسطة ممارسة العمل وبواسطة التناقض بين التقدم العقلانى للقوى المنتجة والربح، بين اتجاه التطور التاريخى ولا عقلانية المصلحة الخاصة، وصورة الشيوعية التى يقدمها ليست صورة مجتمع عقلانى راشد ولكنها صورة لمجتمع يأخذ كل فرد فيه حسب حاجته. يخضع الفكر التاريخى فى أشكاله كافة لمفهوم الكلية Totalie الذى يحل محل مفهوم المؤسسة والذى كان مركزيا فى الفكر السابق، ولهذا أرادت فكرة التقدم أن تفرض التطابق بين النمو الاقتصادى والتنمية الوطنية، فالتقدم هو تكوين الأمة كشكل ملموس للحداثة الاقتصادية والاجتماعية كما يشير إلى ذلك المفهوم الألمانى للاقتصاد الوطنى، وكذلك الفكرة الفرنسية عن الأمة المرتبطة فى الفكر الجمهورى والعلمانى بانتصار العقل على التراث ولقد تبنت هذا الموضوع الأيديولوجية المدرسية للجمهورية

الثالثة*، والتى لم تهدأ إلا فى النصف الثانى من القرن العشرين. لا تنفصل الحداثة إذن عن التحديث، وهكذا كان الأمر فى فلسفة عصر التنوير، ولكنه اكتسب أهمية أكثر فى قرن لم يعدالتقدم فيه هو تقدم الأفكار ولكن تقدم أشكال الإنتاج والعمل، حيث يقوم التصنيع والعمران وامتداد الإدارة العامة بتغيير حياة أغلب الأفراد. تؤكد النزعة التاريخية أن حركة المجتمع تجاه الحداثة هى التى تفسر طريقة عمله الداخلية. كل مشكلة اجتماعية هى فى التحليل الأخير صراع بين الماضى والمستقبل.

إن مسار التاريخ هو فى الوقت نفسه وجهته وولادته، لأن التاريخ يميل إلى انتصار الحداثة التى هى عبارة عن تعقد وفاعلية وتفاضل، أى ترشيد وعقلانية، وهى فى الوقت نفسه ارتقاء لوعى هو عقل وإرادة يحل محل الخضوع للنظام القائم وللتراث لقد تمت مواجهة الفكرة التاريخية عادة باعتبارها غير إنسانية، إذ كانت متهمة بتبرير السلطة المطلقة لقادة الاقتصاد والمجتمع على الأفراد. ولكن سيكون من الخطأ أن نختزل ذلك إلى مجرد خضوع حياة الأفراد وفكرهم لقوى اقتصادية غير شخصية. كانت النزعة التاريخية فى أفضل نتائجها وأسوئها نزعة إرادية أكثر منها طبيعية. بهذا المعنى تكون فكرة الذات المتطابقة مع اتجاه التاريخ، بارزة خصوصاً فى القرن التاسع عشر، قرن الروايات الشاعرية والملحمية، فى حين أنها كانت مهملة من قبل فلاسفة القرن الثامن عشر وأثارت ريبتهم بسبب أصولها الدينية.

ونرى هنا تيارين من الفكر يندمجان، المثالية والمادية، فيما وراء التعارض القديم بين العقل والدين، وبين أخلاق المسئولية وأخلاق العقيدة، وبين عالم الظواهر وعالم الأشياء فى ذاتها. إن الأولوية تكون لوحدة الممارسات ولإنتاج المجتمع والثقافة فى إطار أمة مندمجة بكاملها فى عملية تحديثها إن فكرة الحداثة تنتصر ولا تترك شيئاً يبقى بجانبها هى لحظة مركزية فى التاريخ تصورنا فيها أنفسنا بطريقة تاريخية.

كيف تم هذا الاندماج؟كيف اتحد تراث لوك وروسو، وليبرالية المدافعين عن حقوق الإنسان وفكرة الإرادة العامة؟ كيف انتفى انفصال هذين الاتجاهين فى القرنين السابع عشر والثامن عشر وحل محله نظام موحد للفكر، بواسطة اعتقاد فى التقدم الذى أصبحت له قوة تحريك الدين وبداهة الحقيقة العلمية؟ السبب الرئيسى فى هذا التحول هو الثورة الفرنسية وليست الثورة الصناعية. فهذه الأخيرة تدعم فكرا تطوريا بل حتى وضعيا.

إن الثورة الفرنسية هى التى أدخلت فى الفكر وفى التاريخ مفهوم الفاعل التاريخى، وفكرة لقاء شخص أو فئة اجتماعية مع القدر، وكذلك فكرة الضرورة التاريخية وكل هذا تم خارج السياق الدينى الذى تسوده الفكرة اليهودية للشعب المختار. إن الثورة التى غيرت فرنسا لم تكن فرنسية محضة فى حين أن الثوة المجيدة فى عام

---

* بدأت الجمهورية الثالثة فى فرنسا بعد هزيمة الامبراطورية الثانية التى أسسها نابليون الثالث أمام الجيوش الألمانية عام ١٨٧١، بعد سقوط كميونة باريس.. وانتهت عام ١٩٤٠ مع غزو ألمانيا النازية لفرنسا. وفى أثناء حكم هذه الجمهورية تم تطبيق مبدأ التعليم المجانى العلمانى فى فرنسا بأسرها وتم الفصل رسميا بين االكنيسة والدولة .

١٦٨٨. كانت وستظل إنجليزية محضة. إن رجال هذه الثورة سواء من قطعوا الرءوس أو من قطعت رءوسهم، سواء ثوريو الأيام الأولى أو جنود العام الثانى، دون أن ننسى بونابرت الذى تحول إلى نابليون* كل هؤلاء كانوا شخصيات ملحمية تتجاوز دلالاتها التاريخية شخوص الأفراد الذين عاشوا جميعاً فى فترة قصيرة، المواجهة بين ماض من آلاف السنين ومستقبل يعد بالقرون كيف يمكن فى موقف كهذا الحفاظ على انفصال الموضوعية الطبيعية والذاتية للإنسانية؟!

تحتل فكرة التقدم مكاناً وسطاً بين فكرة العقلنة وفكرة التنمية، وهذه التنمية تعطى الأولوية للسياسة، أما العقلانية فتمنحها للمعرفة. فكرة التقدم تؤكد على تطابق سياسات التنمية وانتصار العقل، إنها تعلن تطبيق العلم على السياسة وبالتالى التطابق بين الإرادة السياسية والضرورة التاريخية.

إن الاعتقاد فى التقدم يعنى حب المستقبل الذى يتسم بالسعادة والضرورة معاً. وهو ما عبرت عنه الأممية الثانية** التى انتشرت أفكارها فى معظم بلاد أوروبا الغربية بتأكيدها أن الاشتراكية سوف تنبثق من الرأسمالية، عندما تكون الرأسمالية قد استنفدت قدراتها على خلق قوى إنتاج جديدة. وأيضاً ستنبثق بدعوتها للفعل الجماعى للعمال وبنشاط المرشحين الذين يمثلونهم. هل نسمى ذلك مستخدمين أحد تعبيرات انيتشه الشهيرة الحب القدرى Amor fati؟!

طبقاً لهذه الرؤية تكون الصراعات الاجتماعية هى بالأساس صراع المستقبل مع الماضى. ولكن انتصار المستقبل لايكفله تقدم العقل فقط ولكن النجاح الاقتصادى ونجاح الفعل الجماعى أيضاً. هذه الفكرة تشكل جوهر كل اعتقاد فى التحديث وقد أراد عالم الاجتماع الكبير سيمور مارتن لبست Seymour Martin Lipset أن يثبت أن النمو الاقتصادى والحرية السياسية والسعادة الشخصية تسير معاً خطوة بخطوة. هذا الاتساق هو ما يسمى بالتقدم ولكن كيف يتحقق هذا التقدم؟ أولاً بترشيد العمل، وهو ما كان المهمة الأساسية للصناعة من تايلور وفورد حتى لينين الذى كان تلميذاً متحمساً لهما. ثانياً بنشاط للسلطة السياسية التى تحرك الطاقات - وهو مصطلح من الفيزياء - من أجل الإسراع بالتحديث. وهو ما يفترض ربط التراث والانتماءات الإقليمية باندماج وطنى قوى. هذه الصلة بين العقل والإرادة وهذا الربط للفرد بالمجتمع وبتحديث الإنتاج وبقوة الدولة. يسمح بتحرك جماعى لم تستطع الدعوة النخبوية للعقلانية تحقيقه.

* بونابرت، هكذاكان اسمه عندما كان جنرالا فى جيش الثورة، أما نابليون فهو اللقب الذى منحه لنفسه عندما فرض حكمه على فرنسا وحولها إلى امبراطورية وتحول بذلك من بونابرت إلى نابليون الأول.

** أسسها إنجلز فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر، وتهدف إلى الجمع بين الاشتراكية والديموقراطية والعلم. انضمت لها أغلب الأحزاب الاشتراكية فى أوروبا ثم خرج عليها لينين بعد تأييد أحزابها لدولها فى الحرب العالمية الأولى وأسس الأممية الثالثة. وتعتبر مجموعة الاشتراكية الدولية التى تضم الأحزاب الاشتراكية الحاكمة فى أوروبا حاليا امتدادا لهذه الأممية الثانية.

الثورة

ارتبط الفكر التاريخى بالفكرة الثورية ارتباطاً وثيقاً تلك الفكرة التى كانت حاضرة منذ البداية فى الفكر الحداثى، ولكنها بعد الثورة الفرنسية، شغلت موقعاً مركزياً لم تتركه إلا بخروج عديد من بلاد وسط أوروبا وشرقها من النظام الشيوعى فى عام ١٩٨٩. وتجمع الفكرة الثورية بين ثلاثة عناصر: إرادة تحريرقوى الحداثة، والنضال ضد نظام قديم يعرقل التحديث وانتصار العقل، وأخيراً تأكيد الإرادة الوطنية التى تتطابق مع التحديث. لا توجد ثورة إلا وهى تحديثية وتحريرية ووطنية. يضعف الفكر التاريخى أكثر حتى فى قلب النظام الرأسمالى، حيث يتحكم الاقتصاد فى التاريخ، وحيث يمكن الحلم بفناء الدولة، ولكنه على العكس بصورة أشد يقوى عندما تطابق أمة بين نهضتها أو استقلالها مع التحديث، كما كان الأمر فى حالة ألمانيا وإيطاليا، قبل أن يمتد إلى عديد من بلاد أوروبا والقارات الأخرى لم يهتم بالنزعة الكونية لعصر التنوير إلا بعض النخب وأحياناً بعض المحيطين بالملوك المستنيرين فكرة الثورة تقيم أمماً أو على الأقل تقيم طبقة وسطى. وقد أصبحت فرنسا هى النموذج لهذه الحركات الثورية الدولية على الرغم من أنه فى ألمانيا قد تطورت حركة سياسية ثورية بصورة واسعة وعلى الرغم من أنه فى روسيا قد نشبت الثورة التى كان لها أثر عميق على القرن العشرين، إلا أن "الثورة الكبرى" فى فرنسا قد ربطت بقوة كبيرة بين تحطيم النظام القديم وبين انتصار الأمة التى قهرت الأمراء المتحالفين وأعداء الداخل وهى رؤية سياسية قوية لدرجة أننا نشعر بتأثيرها حتى اليوم، رغم أن الموقف السياسى والثقافى والاجتماعى قد تغير بعمق. لقد استمر مثقفون وسياسيون فى الدعوة للقومية الثورية التى بدونها لم يكن ممكنا بحال تصور التحالف الغريب بين الاشتراكيين والشيوعيين من ١٩٧٢. حتى ١٩٨٤*. وإن شاب هذا التحالف بعض الانقطاع.

هذه الأفكار التى هى فى «ذات الوقت» مشاعر، وتوجد مجتمعة بشدة لدى **ميشليه**** Michelet من "مدخل إلى التاريخ الكونى" (١٨٣١) إلى الشعب (١٨٦٤) وإلى «تاريخ الثورة الفرنسية» (١٨٥٢ ـ ١٨٥٣). لا يوجد لديه موضوع أهم من تاريخ فرنسا كشخصية وكأمة ضحت بنفسها من أجل العدالة. وحماسته للثورة الفرنسية تأتى من كونها إنجازاً للشعب الذى انقذ الحرية فى فالمى Valmy وجيماب Jemmapes وأكثر من ذلك الذى وحد العقل والإيمان فسمح بذلك بانتصار الحرية على القدر وانتصار العدالة على فكرة الرحمة الإلهية كما قال هو حرفياً. ومنذ عام ١٨٤٣ لم يصبح ميشليه معاديا لرجال الدين فقط ـ وهو العام الذى صدر فيه كتابه ضد الجزويت ـ ولكن أصبح معاديا للدين نفسه، لقد ترك أبحاثه حول العصور الوسطى وتحمس

* يشير المؤلف هنا للتحالف الذى تم تحت شعار وحدة اليسار بين الحزب الشيوعى والحزب الاشتراكى وبعض المجموعات اليسارية فى فرنسا هذا التحالف الذى على إثره شارك الشيوعيون فى أول حكومة تتشكل فى عهد الرئيس ميتران.

** (١٧٩٨ ـ ١٨٧٤) مؤرخ فرنسى تميز فى أعماله بأسلوب أدبى يعتمد على السجع والمجاز وبحماسه للثورة الفرنسية انطلاقا من نظرة تطورية رومانتيكية للتاريخ.

لدراسة عصر النهضة قبل أن يكرس جهده للثورة الفرنسية. ولكنه فى حديثه عن العصر الحديث لايتكلم إلا عن الإيمان والحب، وعن الوحدة الموجودة فيما وراء صراع الطبقات، وحدة فرنسا ووحدة الوطن التى يجسدها أفضل تجسيد عيد الاتحاد الوطنى فى ١٤ يولية ١٧٩٠ . وإذا أضفنا إلى ذلك أن الشعب لا يصنع العدالة والحرية إلا عبر التضحيات وعبر دمه المسكوب، نجد أن كل الموضوعات الجوهرية فى الفكر التاريخى موجودة فى كتاباته التى تنتمى بالقدر نفسه إلى فلسفة التاريخ وإلى التاريخ: الاعتقاد فى التطور باتجاه الحرية، وفى المطابقة بين العدالة والأمة الفرنسية، وفى البحث عن وحدة الوطن فيما وراء التمزقات الاجتماعية، وفى الحلم بدين جديد قادر على توحيد المجتمع. ليست الثورة قطيعة وتوقفا ولكنها على العكس من ذلك حركة التطور التاريخى نحو الحرية. الحداثة هى مملكة الحب والعدالة، هى إعادة تواؤم أجزاء من كل؛ كل لا يمثل فقط حصيلتها مجتمعة، ولكن يمثل الغاية التى يسعى لها كل جزء.

وتظل الفكرة الثورية، حتى فى أكثر أشكالها اعتدالا، دافعة إلى الحركة الأكثر تكيفا أى الأقوى كيف يمكن للأغلبية أن تتحمس لأيديولوجية تشيد بانتصار الأقلية؟ على العكس تقوم النزعة التاريخية وتعبيرها العملى، أى الفعل الثورى، بتعبئة الجماهير باسم الأمة والتاريخ ضد الأقلية التى تعرقل التحديث دفاعا عن مصالحها وامتيازاتها. ولقد بين **فرنسوا فوريه** أن فكرة المركزية للثورة الفرنسية وبطلها الأساسى **روبسبير** كانت تأكيدا على أن المسار الثورى طبيعى، وينبغى له فى الوقت نفسه أن يكون طوعيًا، وأن الثورة هى فى الوقت نفسه من فعل الفضيلة ومن فعل الضرورة. ولهذا ينبغى أن يكون الجسم السياسى نقيا كالبلور، وأن يتخلص من كل الشوائب ومن كل الخونة الذين يتآمرون لخدمة الطغاة. تتميز الثورة بسيادة الفئات السياسية على غيرها من الفئات، مما يؤدى إلى إغلاق المجال السياسى، الباحث عن نقائه، محركا قواه ومشهرا أسلحته فى وجه أعداء الداخل، وخصوصا ضد الثوريين غير المخلصين لروح الثورة. وهو ما تجلى فى الأهمية التى حظيت بها الجلسات العامة فى النوادى وفى خطب القادة اليعاقبة التى لا تتضمن أى برنامج، ولكن مجرد دفاع عن النقاء الثورى وعن الحركة الداخلية للثورة وتصفية مستمرة للفاترين الذين يتحولون بالتأكيد إلى خونة. وهو ما يلخصه **فوريه** قائلا: «يتميز المفهوم الفرنسى عن الثورة بتركيزه المهم على السياسة: على قدرة الدولة الجديدة على تغيير المجتمع» وكان قد أكد فى صفحات سابقة أن «الجمهورية تفترض أن الدولة لا تنفصل عن الشعب».

فى فرنسا إذن المشاكل الاجتماعية تنفصل عن المشاكل السياسية بصعوبة كبرى، وكان أفضل من راقب هذه الظاهرة ونقدها هو ماركس الذى يشجب «الوهم السياسى» القوى فى فرنسا وخصوصا فى كوميونة باريس ١٨٧١، التى كانت فى أغلبها تقليدا لكوميونة ١٧٩٣ لشغف صناعها بالبلاغة الثورية ويتجراون على أن يطردوا من صفوفهم أقلية ينتمى لها ممثلو الأممية. لم تختف من فرنسا هذه السيطرة للقوى السياسية على القوى الاجتماعية بعد عام ١٨٤٨ و ١٨٧١، بل توجد هذه السيطرة بتمامها فى البرنامج المشترك لليسار فى ١٩٧٢. كان القرن التاسع عشر قرنا ملحميا حتى لو كنا قد تعلمنا لوقت طويل أن نرى فيه نشأة التصنيع الثقيل.

ومن يتحدثون بصدد هذا القرن عن عصر الثورات لهم الحق فى اعتبار أن هذا التعريف السياسى يحمل من المعانى أكثر من فكرة المجتمع الصناعى. لأن هذه الفكرة تدخل نوعا من الحتمية الاقتصادية التى لا تكشف عن آليات تكوين مثل هذا المجتمع ولكن المفهوم الثورى يؤكد - حتى لو طبق على بلاد لم تعرف القطيعة فى توسعاتها السياسية - على قوة التعبئة فى خدمة التقدم والتراكم والقوة.

لم يسد القرن التاسع عشر الانفصال بين عالم التقنية وعالم الوعى؛ بين الموضوعية والذاتية، ولكنه يكرس نفسه، بجهد غير مسبوق فى التاريخ، لأنه يجعل من الفرد كائنا عموميا، ليس بالمعنى الأثينى أو الرومانى الذى يلحق الفرد بالمدينة ولكن بتجاوز التعارض بين الروحى والزمنى باسم اتجاه التاريخ، أى باسم الرسالة التاريخية لكل فاعل اجتماعى.

هذه رؤية عسكرية أكثر منها صناعية، وتعبئة أكثر منها تنظيما ينبغى إذن البحث فى الحياة الاقتصادية عن تحقيق الذات، الذى إن كان قد قمع، إلا أنه لم يلغ كلية. ذلك التحقيق الذى نبهنا إلى احتلاله لمكانة كبيرة فى مرحلة ما قبل الثورة، ولم تستطع عقلانية التنوير أن تحجبه. فالعمل هو الذى يصمد أمام هذه التعبئة العامة للمجتمع أكثر من المصلحة، والعمل يشكل حسب تحليل فيبر رسالة فى الحياة يتصرف باسمها كثير من المستثمرين، وهى أيضا تمثل التبرير الرئيسى للحركة العمالية، لا تنفصل الدعوة للذات فى المجتمعات الصناعية عن صراعات العمل. فرب العمل يرى نفسه رمزا للعمل وللعقل فى مواجهة المأجورين رمز الروتين والكسل، فى حين أن المناضل العمالى يدين لاعقلانية الربح ويدين الأزمات التى تدمر العمل الإنسانى الذى هو القوة المنتجة والتقدمية بامتياز.

لم تتشكل الذات فى التراث المسيحى الطويل إلا عبر تمزق الأنا بين الخطيئة والرحمة الإلهية، وفى المجتمع الصناعى تقوى الذات بتحولها إلى حركة اجتماعية، تخاطر بذوبانها، كما يخاطر الفرد فى الذوبان فى الرحمة الإلهية عندما تصبح هذه الحركة صورة جديدة من صور الدولة وشكلا جديدا للتقدم وللضرورة التاريخية. مرة أخرى لا تتأكد الذات إلا بتكبد مخاطرة الضياع سواء فى قوة شبه طبيعية، أو سلطة تقيم شرعيتها على قوانين طبيعية.

إن تصدى الفاعلين الاجتماعيين لحركة التاريخ الكلية تدفعنا إلى التساؤل: كيف لا يمكن لنا أن لا نشعر بهشاشة التطابق بين النمو الاقتصادى، أى التصنيع، وبين الفعل الجماعى، والاجتماعى والقومى، بين الاقتصاد والسياسة، بين التاريخ والذات؟ لقد انتصر الفكر التاريخى على هوامش الحداثة؛ وفرض نفسه بصعوبة داخل الرأسمالية الصناعية المنتصرة، كما فرض نفسه فى البلاد التى سيطرت فيها المسألة القومية على المسألة الاقتصادية والاجتماعية، أو كانت فى تعارض معها. ولهذا كان الفكر التاريخى فكرًا ألمانيا بالأساس، ثم انتشر بعد ذلك إلى أوروبا الوسطى التى قلبها رأسا على عقب دخول الرأسمالية وتشكل الحركة الثورية. هذا مجال شاسع يمتد من هردر Herder إلى لينين مرورا بماركس، لكنه لا يحوى فى داخله بريطانيا العظمى ولا الولايات المتحدة، ولم يدخل إلى الثقافة السياسية الفرنسية إلا جزئيا. فى الجانب

الخاص بالأمم الخاضعة للامبراطورية النمساوية - المجرية أو الروسية أو فى التركية، طغى النضال من أجل الاستقلال على الرغبة الحداثة؛ فالعمال التشيك، عشية الحرب العالمية الأولى، كان عليهم أن يقرروا ما إذا كانوا عمالا أو تشيكا قبل كل شىء، واختاروا الإجابة الثانية، وسيطرت على الحركات القومية فى الغالب الطبقات القديمة السائدة أو فئات وسيطة ذات علاقات غامضة مع الحداثة. وفى الجانب الآخر، جانب البلاد «المركزية» ربطت الدعوة للسوق وتركيز رأس المال وترشيد أساليب الإنتاج، فكرة المجتمع الحديث أو حتى الصناعى بالاقتصادى الرأسمالى وفصلت بفظاظة بين الحياة العامة والحياة الخاصة، وبين التحديث والضمير، مانحة بذلك الرجال الممثلين للحياة العامة سيطرة كبرى على النساء، حبيسات الحياة الخاصة، ولكنهن يعوضن الحرمان من الحقوق والسلطة بالتسلط الشديد اللاتى يمارسنه على العائلة وتربية الأطفال.

ظل الفكر والحركات التاريخية فى حالة هشة بين الرأسمالية الهمجية والقطيعة القومية؛ وخصوصا فى فرنسا التى خضعت لكل من سلطة البرجوازية المالية والدولة القومية والمتسلطة، حيث لم يتمتع المجتمع إلا باستقلال ضعيف، وحيث كان الفكر الاجتماعى تاريخا للأمة أكثر منه سوسيولوجية للحداثة؛ وذلك على الأقل حتى نجاح مدرسة **دور كهايم** التى تساوقت مع الصعود المحدود لسياسات التضامن.

كان للاندماج الذى أحدثه الفكر التاريخى بين الحياة الخاصة والحياة العامة أثره على الإنتاج الثقافى، فعرف هذا العصر بعصر الرواية: رواية تجمع بين سيرة ذاتية وموقف تاريخى، وتفقد قوتها إذا كانت الشخصية الرئيسية فيها مجرد رمز لتاريخ جماعى، أو إذا عاشت فى مجال خاص تماما.

الحداثة بدون ثورة: توكفيل

ينبغى لإنهاء هذا العرض، أن نرسم على الأقل صورة المتمرد على هذه الفلسفة التقدمية للتاريخ. ولا أجد من هو أكثر اهمية من **توكفيل**. لأنه يبدو لأول وهلة كما لو كان يؤمن بفكرة أن للتاريخ اتجاها: فهى ضرورة طبيعية لا مفر منها، تنقلنا من الأرستقراطية إلى الديموقراطية، ومن عدم المساواة والفوارق بين الشرائح والطبقات إلى التكافؤ فى الفرص التى هى إلغاء للامتيازات أكثر منها إخفاء للاختلافات. لم يعتقد **توكفيل** أن أمريكا مختلفة عن أوروبا، إلا أنها تحمل بوضوح صورة المستقبل الذى تتقدم نحوه فرنسا وأوروبا، ولكن عبر العديد من التناقضات والتعرجات. ولكن ما إن عبر **توكفيل** عن هذه الفكرة حتى انتقل فى الجزء الثانى من كتابه «عن الديمقراطية فى أمريكا» إلى معنى آخر لهذا التطور. تؤدى المساواة المتنامية إلى تركيز السلطة وهو ما يفتح بابا للتفكير هو محط اهتمام الأرستقراطيين وكل المرتبطين بالتراث الاجتماعى والثقافى بصفة خاصة: الا يصبح المجتمع الحديث، بعد أن اقتلع كل الخصوصيات والتقاليد والعادات، جمهرة لاقوام لها، تترك المجال مفتوحا للسلطة وتجاوزاتها؟ يتساءل **توكفيل** لماذا لا تسقط أمريكا فى استبداد الأغلبية أو الديكتاتورية. هذا يعود أولا إلى حكومتها الفيدرالية والحكم الذاتى للمحليات واستقلال السلطة القضائية، ولكن مثل هذه التفسيرات لا تكفى لأنها مظاهر للديمقراطية وليست أسبابا لها. يذهب **توكفيل** إذن إلى ما هو جوهرى الا وهو الدين. ففى الفصل

التاسع من الجزء الثانى من المجلد الأول يؤكد أولا أن الدين يقر مبدأ المساواة بين البشر، ثم يمضى بمنطق أكثر تعقيدا فيرى أن يخفف الصراعات بتوجيهه مشكلة الغايات الأخيرة إلى السماء، ويمكننا أن نقول إنه يجعل السياسة دنيوية. لا يعتبر قول **توكفيل** بأن العادات والأفكار هى التى تحدد المساواة التى تحدد بدورها الديموقراطية قولا نافلا. هذه الديمقراطية اجتماعية قبل أن تكون سياسية وثقافية قبل كل شىء تنفصل إذن الاعتقادات والعادات عن التنظيم الاجتماعى والسياسى، وتؤثر فيه، ويمكن أيضا أن تدخل فى صراع مع بعض الاتجاهات داخل الحداثة، إذا كان لهذا الفكر أثر كبير فى انجلترا والولايات المتحدة، فقد ظل على الهامش لوقت طويل فى فرنسا، أليس ذلك لأنه يعارض النظرة الاندماجية والثابتة للحداثة، والصورة المادية للتقدم المتوازى للثروة والحرية والسعادة، هذه الصورة التى انتشرت وفرضت بواسطة إيديولوجيات وسياسات الحداثة!

يرفض **توكفيل** بشكل مطلق الفكرة الثورية التى سادت الفكر الفرنسى، والتى تؤكد وحدة الفعل الإرادى الذى يدفع المجتمع الحديث إلى الحرية والمساواة إنه يوافق على القضاء على النظام القديم، ولكنه يرفض الثورة متفقا فى ذلك مع كثير من المفكرين فى عصره مثل **أوجست كونت** كما سنرى فيما بعد. إنه يميل إلى أفول النبلاء والطوائف الوسيطة، وإلى الانتصار التدريجى للمساواة، أى إلى تخفيف الحواجز الاجتماعية والثقافية. ويتبنى مبدأ الفصل بين الكنيسة والدولة، هذا المبدأ الذى يرى حسناته فى الولايات المتحدة؛ على الرغم من أن فكره يقوم على الحق الطبيعى والروحية المسيحية. يحلم **توكفيل**، بأثر رجعى، باستمرارية تاريخية على الطريقة الإنجليزية تجمع بين التحديث والسلطة المركزية. إنه يعى التفكير فى تأملات **مونتسكيو** ولكن على أرض جديدة. ويختزل الولايات المتحدة إلى مجتمع فى القرنين السابع عشر والثامن عشر بعيدا تماما عما أصبحت عليه الولايات المتحدة فى عصر (الجاكسون) وعما كانت عليه فى لحظة تحطيم الشمال الصناعى لاقتصاد الجنوب الزراعى.

إن الاهتمام الواسع **بتوكفيل** اليوم فى فرنسا يشكل جزءا من حركة أشمل ترتد بنفر من الراغبين فى الهروب من حطام النزعة التاريخية إلى الفلسفة السياسية للقرن الثامن عشر. وذلك لأن **توكفيل** وإن كان مفكرا مقتنعا بالمساواة بعد الثورة إلا أنه ظل باحثا عن قوة تصمد فى وجه مجتمع الجماهير وعاقبته الوخيمة هى تركيز السلطة. ويجد **توكفيل** هذه القوة فى تصور دينى وأخلاقى يفرض نفسه على التنظيم الاقتصادى والاجتماعى، كما نرى فى عناوين الأجزاء الأربعة للمجلد الثانى التى تتناول تأثير الديموقراطية - أى روح المساواة - على الحركة الثقافية والمشاعر والعادات والمجتمع السياسى فى الولايات المتحدة. إن الخاصية الثقافية لتحليلات **توكفيل** لا تمنعها من الانتماء للثقافة السياسية للقرن السابع عشر والثامن عشر التى يتمسك بها الأمريكان أكثر من الفرنسيين. إن الذات التى يعارض بها **توكفيل** التحديث الاقتصادى والسياسى هى الذات المسيحية التى تنبع من الحاجة الكامنة فى الإنسان للأمل، والتى لا يمكن قمعها.

ما هو وزن هذه الأفكار فى اللحظة التى ينتشر فيها البؤس، الذى يلفت الأنظار إليه الاشتراكيون ومحبو

البشرية، حيث اجتيح العالم الأوروبى والأمريكى الشمالى بالثورة الصناعية التى ربما لاتستحق اسمها، كما يقول المؤرخون! إلا أنها غيرت بعمق الحياة المادية والعقلية لدرجة أنها جعلت من المستحيل الكلام عن الإنسان بوجه عام، والتساؤل عن الأسس الأخلاقية والدينية للنظام الاجتماعى. هذا اللقاء مع **توكفيل** كان وداعا أخيرا للفكر المرتبط بالحق وبالثنائية المسيحية والديكارتية. إن التوليفة بين الثورة الفرنسية، والتحولات الاقتصادية التى ظهرت فى بريطانيا، قد أخذت فى غمارها العالم الأوروبى، ثم بعد ذلك جزءا كبيرا من الكرة الأرضية، إلى حداثة تتجاوز عالم الأفكار، قد خلقت مجتمعا وفاعلين اجتماعيين يحددهم ما يفعلونه أكثر مما تحددهم طبيعتهم لقد تركت الفلسفة السياسية المجال للاقتصاد السياسى.

الحنين للوجود:

إن الدخول فى النزعة التاريخية وفى العالم التقنى بواسطة الصدمة المزدوجة للثورة الفرنسية والتصنيع الإنجليزى قد أثارت مقاومات أكثر حدة من مقاومة **توكفيل** الذى كان يرفض الثورة باحثا فى الحداثة عن تحقيق أفكار القرن السابع عشر والثامن عشر. إن الدخول فى التاريخ والانتقال من الأفكار إلى الممارسات وكذلك الهوة السحيقة التى تفصل بين الظواهر والوجود، كل هذا ولد حنينا للوجود الذى هو مبدأ وحدة العالم الطبيعى والعالم الإنسانى، أى مبدأ لرؤية عقلانية تقوى تدريجيا لتصبح القوة الرئيسية لرد الفعل الفكرى ضد الحداثة. **بروميثيوس** المنتصر يندم على الجمال المفقود لجبال الأوليمب! كيف لم تؤد إزالة السحر عن العالم؛ الذى يتحدث عنها **فيبر**، إلى محاولات من جديد لإضفاء السحر على العالم؟ إن المحاولات التى كانت تسعى لإعادة خلق عالم ماقبل الثورات، أى عالم الخصوصيات والتقاليد والامتيازات، لم تكن ذات أهمية كبرى. لقد فهم **توكفيل** وكذلك **جيزو*** Guizot **وتيير**** Thiers عبثية هذه الرغبات الرجعية، على مستوى الفكر و على مستوى السياسة. أما الجهود التى تسعى لإعادة إضفاء السحر على العالم والتى أخذت شكلا جماليا و رومانتيكيا أو سابقا على الرومانتيكية فقد كانت أكثر عمقا.

إنه حنين إلى الوجود يحتج على انتصار العقلانية التحديثية بطريقة مخالفة تماما للأنا الديكارتى أو للحقوق الفردية لأنصار الحق الطبيعى. ومن **شيلر** إلى **هولدرلين وشيلنج**، عرفت ألمانيا، التى ظلت بعيدة عن التحديث السياسى الذى غير بريطانيا ثم فرنسا، صعود موجة من الحنين إلى الوجود، لن تختفى أبدا من الفكر الألمانى، وستكتسب طابع نقد الحداثة، وخصوصا لدى فلاسفة مدرسة فرانكفورت فى منتصف القرن العشرين.

* جيزو (١٧٨٧ ـ ١٨٧٤) سياسى فرنسى محافظ، كان رئيسا للحكومة عام ١٨٤٧! وكان منحازا للبرجوازية المالية وأدت سياسته إلى قيام ثورة ١٨٤٨.

** تيير (١٧٩٧ ـ ١٨٧٧) سياسى فرنسى تولى كثيرا من الوظائف السياسية، وكان يمثل المعارضة الليبرالية لنابليون الثالث. قام بسحق كوميونة باريس وصار أول رئيس للجمهورية الثالثة.



ماكس فيبر ١٨٨١ - ١٩٦١

إعادة بناء النظام:

إن الخاصية الأساسية للنزعة التاريخية هى الهوس بفكرة تحطيم النظام القديم والبحث عن نظام جديد.. وهو فكر يتعارض مباشرة مع فكر الليبراليين الكبار مثل **توكفيل**. إنه لا يبتكر أية علاقة جديدة بين التقدم والاندماج الاجتماعى؛ بل على العكس يحذر من النزعة الفردية المنتصرة ويبتدع فى مواجهتها نظاما جديدا للاندماج الاجتماعى. ويعتبر **أوجست كونت** August



أوجست كونت ١٧٩٨ - ١٨٥٧

Cont أفضل ممثل لهذا الفكر. مع أن الرجوع إلى الحداثة يحتل موقعا جوهريا فى فكره. إن ما بقى من فكر **كونت** على وجه الخصوص هو قانون «المراحل الثلاث» الذى يبشر بقدوم المرحلة الوضعية بعد انهيار المرحلة اللاهوتية والصحوة الأخيرة للمرحلة الميتافيزيقية. ولكن من الخطير أن نتصور أن **أوجست كونت** هو النبى الذى يتنبأ بانتصار الروح العلمية، فهو لم يكن واثقا من أن العلوم الطبيعية تمتلك حقيقة خاصة بها. ويمكن، على حسب قوله، أن توجد أكثر من نظرية خاصة لتفسير مستويات متعددة للظواهر دون أن تندمج فى نظرية عامة للطبيعة. وهو يرى كأستاذه سان



سان سیمون ۱۷٦۰ – ۱۸۲۵

سيمون Saint Smon، أن التقدم لا يعنى مجرد الانتقال من مرحلة إلى أخرى، إنه انتقال من عصر عضوى إلى عصر نقدى، أى الانتقال من الجماعة إلى الفردية التجارية، إن السوسيولوجيا، التى منحها أوجست كونت هذا الاسم قد ولدت أساسا من قلق المثقفين فى المرحلة ما بعد الثورية، حيث كانوا يتساءلون: كيف يمكن أن نقيم نظامًا مغايرا للنظام القديم؟ وقد ظل هذا الهم قائما طوال القرن ووصل إلى ألمانيا التى تغيرت بدورها بواسطة الحداثة - حتى لقد كان تونييس Tönnies يقابل بين المجتمع والجماعة منحازا إلى مصطلح الحياة الجماعية (Vergemeinschaftung) مثل هذه الفكرة نجدها الآن فى فكر لويس دومون، فالتعارض الذى يقيمه بين الكلية والفردية يشى بقلق تجاه انتصار الفردية. يقول كونت إن مشرعى الثورة الفرنسية قد أحلوا المجرد محل المطلق، وحرروا الفرد، ولكنهم أسلموه إلى الحلم والجنون والعزلة.

هذه الرؤية للحداثة هى أبعد ما تكون عن فكرة الذات الشخصية. بالنسبة لأوجست كونت يتعلق الأمر بالتخلص من الأوهام الفردية والانتقال من الأنا إلى النحن. وعلى خلاف أحكام ليتريه Littre وجون ستيوارت مل John stuart Mill وتبعا لاستنتاجات هنرى جوييه Henri Gouhier ينبغى أن لا نرى قطيعة تامة بين المرحلتين الأساسيتين فى حياة أوجست كونت الفكرية، فمرحلة(دروس الفلسفة الوضعية)، ومرحلة الدعوة إلى دين الإنسانية فى كتابه (نظام السياسة الوضعية) مرحلتان يفصلهما اللقاء المفاجئ مع كالوتيد دوفو Clotide Vaux فى عام ١٨٤٥، ذلك اللقاء الذى استمر عدة أشهر فقط، لأنها فارقت الحياة فى عام ١٨٤٦. يدير أنصار الوضعية الظهر لمحاولة كونت إنشاء دين جديد، ولتأكيده على أن الأحياء يتحكم فيهم الأموات: (هذا هو القانون الأساسى للعقل الإنسانى) ويرى جوييه الأمر بدقة عندما يشدد على الفكرة المركزية لكونت، فهو يهدف إلى اكتشاف مبدأ جديد للاندماج الاجتماعى بعد الانتصار الضرورى - والعابر بلا شك - للفردية.

تلتقى الوضعية بالبحث عن الاندماج الاجتماعى. ذلك أن الفئات الاجتماعية الأكثر اندماجًا فى نظام الأشياء مثل البروليتاريا والنساء (وخصوصًا الأميات) هى الفئات الأكثر ميلاً لوحدة البشرية، ضد الروح الميتافيزيقى للمثقفين. وبشكل عام ينبغى للمجتمع أن يكون جماعة ونظامًا. وأن يكون للروح العلمية الفضل الأسمى فى الوقاية من الذاتية والمصلحة الشخصية فكر كونت يمقت الصراعات الاجتماعية لأنه يعطى الأولوية المطلقة لخلق نظام يسمح للنوع الإنسانى بالمشاركة فى النزوع الكونى (للحفاظ على الوجود وتحسينه). ويبدو العقل الوضعى حسب مفهوم أوجست كونت، فى تعارض مع الانشغال بالإنسان عند فلاسفة الحق الطبيعى «إن العقل الوضعى، على عكس ما نظن، اجتماعى بصورة مباشرة وهو كذلك بقدر الإمكان وبلا أدنى جهد، نظرًا لطبيعته الخاصة. فبالنسبة لكونت لا يوجد الإنسان بوصفه إنسانا فقط وإنما الإنسانية هى الموجودة بما أن تطورنا كله يرجع إلى المجتمع بصورة أو بأخرى. وإذا كانت فكرة المجتمع مازالت تبدو تجريدا قامت به عقولنا فذلك بسبب النظام الفلسفى القديم. ولكن فى الواقع إن مايتسم بالتجريد هو فكرة الفرد، وذلك على الأقل فى نوعنا الإنسانى. تسعى الفلسفة الجديدة

في مجملها دائما إلى إبراز ارتباط كل فرد بالمجموع في الحياة العملية والحياة النظرية، وذلك عبر مظاهر متنوعة عدة، وبشكل يجعل الشعور الداخلي بالتضامن الاجتماعي شعورا مألوفا ولا إراديا وممتدا عبر الزمان والمكان. (Discours sur L'esprit positif, 1844, éd. Vrin, 1987,p.56).

ما هي إذن هذه الإنسانية الموجودة خارج الأفراد اللهم إلا أن تكون هي المجتمع نفسه؟ ما هو هذا التضامن الذي ينبغي له أن يصبح المصدر الأساسي للخلاص الشخصي، اللهم إلا إذا كان شيئا مقابلا للنوع لدى الحيوانات الأخرى؟ ينفتح الفكر التاريخي على التطابق بين الحرية الشخصية والمشاركة الجماعية، وعلى هذا الموقف المعادي لليبرالية والمعادي للمسيحية الذي يلحق الفرد بممثلي المجتمع، أي بعبارة أكثر واقعية، بأصحاب السلطة، وعلاوة على ذلك يتخذ الفكر التاريخي لدى **أوجست كونت** صبغة تسلطية تفسرها التجربة الثورية وما ينجم عنها من خوف نتيجة لما تحدثه من تفكك للمجتمع يؤدي إلى سيطرة المصلحة والعنف. وقد دام هجومه ضد المثقفين وأهل الأدب والمناقشات البرلمانية، والصراعات الاجتماعية أمدا طويلا من بعده. وكما أن فكرة الحرية الحقيقية تنشأ من الاندماج الاجتماعي، يدفع التضامن كل شخص إلى المشاركة في حياة الجسد الاجتماعي. وإذا كان صحيحا أن دعوة التعبئة السياسية والاجتماعية والقومية من أجل التحديث تشكل جوهر التاريخية، فإن هذه التعبئة لدى الوضعيين تختزل إلى حدها الأدنى؛ فتمنح الثقة لقادة التحديث على شرط أن يعملوا على تشجيع دين الإنسانية. يمكننا اعتبار دين الإنسانية تعريفا أوليا للاشتراكية مازال في حدود اليوتوبيا، لأنها تحمل في داخلها مفهوما اجتماعيا ووظيفيا محضا للإنسان. هذه الوضعية أقرب إلى النزعة الاجتماعية للفلسفة السياسية لدى **هوبز وروسو** منها إلى تحليل الصراعات الاجتماعية للمجتمع الصناعي بواسطة **برودون** ولاسيما بواسطة **ماركس**، ولكنها من جهة أخرى تبتعد عن الفلسفات السياسية للحداثة التي كانت تبرر السلطة المطلقة باسم تحرير المجتمع من السلطة الدينية.

بعد الثورة الفرنسية كان الأمر يتعلق بإعادة إنشاء سلطة جماعية، ودين للتقدم وللمجتمع تهاوت الوضعية سريعا مثلها مثل السان سيمونية التي كانت إرهاصا لهذه الوضعية في جانبيها: من جانب الدعوة للعلوم والنمو، ومن جانب آخر الرغبة في إقامة كنيسة جديدة، كما مارست تأثيرًا مباشرا على القادة الصناعيين الجدد. ورغم ذلك كانت رغبتها في الجمع بين العقل والإيمان بصورة مشابهة **لميشليه**، قد امتدت عبر القرن كله، وأثرت في دور **كهايم** الذي كان يتساءل عن كيفية إقامة النظام داخل الحركة، وكيف يمكن تأكيد التضامن العضوي في مجتمع نفعي ومتحول باستمرار.

الكلية الجميلة:

يأتي ضعف الوضعية من كونها غريبة عن التقاليد الثقافية التي تواجهها، إنها تكرس نفسها بالكامل لحل مشكلة الحاضر؛ ولكن كيف يمكن إدخال النظام في الحركة؟ الحل الذي تقترحه الوضعية يقف عند حدود المجتمع منظورا إليه باعتباره نظاما عضويا في حاجة إلى تنوع أعضائه، وفي الوقت نفسه إلى وحدة الحياة، وإلى الطاقة. ولكن ما هي الإجابة التي تقدمها إلى

السجال المهم فى تاريخ الفكر خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر: التوفيق الصعب بين الحق الطبيعى والمصلحة الفردية، بين العام والخاص، بين العقل والإحساس؟ ويقع دين الإنسانية بين هذين المجالين، ولكننا لا نرى كيف يفرض نفسه فى مواجهتهما. ولهذا السبب بقيت السياسة الوضعية بلا أى أثر على الممارسات الاجتماعية أما هيجل فقد توحد، فى سنوات تكونه، بالثورة الفرنسية، وآمن بالتطابق بين الحرية الشخصية وتغيير المجتمع وتبنى صرخة الثورة: الحرية أو الموت. وتبحث فلسفته عن تركيب بين الذاتية والكلية انطلاقا من نقد مزدوج للأخلاق المجردة وللمجتمع المدنى الذى يقوم على المصلحة الخاصة. عندما كان هيجل نفسه شابا اختلف مع كانط ومع الأخلاق Moralität المجردة التى يعارضها بالأخلاقية النظرية ومجال العادات Sittichkeit الذى لا ينفصل مطلقا عن المؤسسات، أى عن المساهمة الفعالة للحرية والتى تكون المواطنة هى أعلى أشكالها. وهذا ما دفعه إلى نقد الحق الطبيعى. ويتشابه هيجل مع روسو فى الموضوع الأساسى الذى عالجه: العام لا يتحقق إلا فى الخاص، والذى يصبح بناء على ذلك تفردا Singularité لايشكل تاريخ العالم تطورا خطيا، ولكن تتابعا لأشخاص وثقافات يمثل كل منها فعلا للعام فى التاريخ والمسيح هو بالأصالة وجه الذاتية المتحقق فى التاريخ، وتمثل الثورة الفرنسية نفس المفهوم فيما بعد. يحطم المسيح الشرعية اليهودية والصلة بين الروحى والزمنى التى كان يشترك فيها اليهود مع اليونان، ولكن فردية المسيح هى حب قدرى وتكمن فى استجابته لقدره المسيحانى.

تحتوى حركة التاريخ إذن مسارين متكاملين: التمزق والاندماج، ويقترب هيجل من التراث المسيحى فى كتابه (فنيومينولوجيا الروح): «لا يغنم العقل حقيقته إلا بمقدار ما يجد نفسه فى التمزق المطلق. إنه لا يشبه الإيجابى الذى ينتج عن السلبى مثلما نقول: هذا لا شىء، هذا زائف، وكأننا عندما ننتهى من شىء فإننا نتخلص منه لنفرغ للتفكير فى شىء آخر. إن قوة العقل تكمن فى القدرة على مواجهة السلبى والإقامة فيه. هذه الإقامة هى القوة السحرية التى تحول السلبى إلى وجود. وهذه القوة هى التى كانت تسمى من قبل بالذات. تتجاوز الذات الآنية المجردة بإعطائها لعنصرها الخاص وجودا ينزع للتحديد، أى أنها ليست إلا موجودا بوجه عام وبهذا تكون الذات هى الجوهر الحقيقى، هى الوجود أو الآنية التى تكون بحد ذاتها واسطة وليست الآنية الخارجية عن أية واسطة وهو ما تقوله مقدمة الكتاب بالفاظ أكثر وضوحا كل شىء يتوقف على هذه النقطة الجوهرية: «احتواء الحقيقى والتعبير عنه ليس باعتباره جوهرا ولكن باعتباره ذاتا على وجه التحديد»

ولكن هذا التمزق، وميلاد تحقيق الذات الذى ينتج عنه، يؤديان، عبر طرق وسيطة إلى اندماج الإرادة والضرورة حتى الوصول إلى توافقهما التام فى اللحظة التى توجد فيها الحرية باعتبارها واقعا وضرورة وإرادة ذاتية أيضا. من هو الكائن الذى يمكن أن يصل إلى هذه الحرية المتجسدة؟ هو المواطن كما خلقته الثورة الفرنسية، ولكنه مواطن فى أمة متجسدة تاريخيا، فى «شعب».

إن هيجل هو التابع المباشر لهردر ولوثر وهو جد لأنصار الخصوصية الثقافية الذين يقاومون الكونية

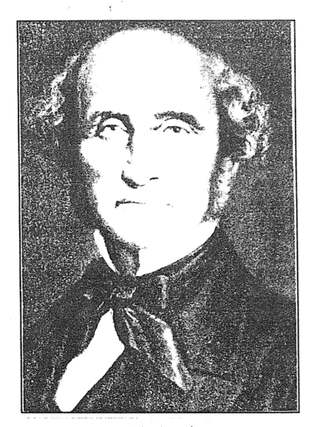
المجردة للعقل، لا لكى يضعوا فى مواجهتها خصوصية بلا حدود، لدرجة تصبح معها عبثية ومدمرة، ولكن يواجهونها بفكرة، هردر الجوهرية عن إمكانية كل أمة، وكل ثقافة، ذات وجود تاريخى واقعى؛ وحقهما فى أن تساهما فى تقدم العقل. وهنا بالتحديد يبتعد **هيجل** كثيرا عن القرن الثامن عشر الفرنسى وعن نزعته الفردية، ويرتبط بوعى بالفكر الألمانى عن التنمية. فالذات ليست كائنا مجردا، إنها حاضرة فى أعمال وفى حياة جماعية، وخصوصا فى الأديان الكبرى التى أثرت فى تطور الإنسانية، تلك الإنسانية التى تمر من شكل تاريخى إلى آخر، وليس من مستوى فى الترشيد إلى آخر. وهو ما ينحى جانبا تلك الثنائية التى سادت الفكر الفلسفى من **ديكارت** إلى **كانط**، وكذلك الأحكام الأخلاقية حول التاريخ.

يعتبر **هيجل** وثيق الصلة بهموم عصره عندما يرى فى المجتمع المدنى خضوعا من جانب الإنسان لقوانين الإنتاج والعمل، وينادى ضد هذا الخضوع بالمواطنة أى بالعلاقة مع الدولة. وهى فكرة مازالت حية حتى اليوم، حيث يطابق البعض من اليمين أو من اليسار بين الدولة والتاريخ، ويختزلون الحياة الاجتماعية إلى الدفاع عن مصالح مباشرة. وهو ما يعيد خلق ثنائية جديدة خطيرة بقدر ما كانت الثنائية الأولى ذات الأصل المسيحى محررة لأن الفرد لم يعد هو الذى يحمل القيم الكونية، ولكن الدولة هى التى تحققها فى التاريخ. إن تجاوز المجتمع المدنى بمعنى تاريخى ملموس يعنى أن تتحكم فيه الدولة هذه رؤية مأساوية. فهى قصة للقدر يحقق أبطالها ذواتهم عبر موتهم، مثل المسيح، ذلك الوجه الأكبر للوعى الشقى الذى يحوى فى داخله سقطة العالم، ولكنه بذلك يحقق إرادة الأب.

ولا يرجع **هيجل**، فيما وراء المسيحية، إلى المدينة اليونانية، إلى تطابق الإنسان والمواطن، وذلك لأنه يحتفظ باللحظة المسيحية لانفصال الروح عن الزمن، واستبدال الأخلاق بالقانون، وبالتالى ابتداع دين خاص يعتبر ميلادا للذاتية التى بدونها لا يتم صعود إلى الروح باتجاه الوجود لذاته. الروح لا تجد نفسها إلا إذا انقسمت، إذا انفصلت عن الطبيعة، وإذا صارت حرة.

ويسأل **ماركس**: ولكن ألم يتعرض **هيجل** للتمزق والكلية باعتبارهما مجرد فكرتين؟ ألا تذهب بنا موضوعات مثل التمزق والذاتية إلى فكرة الصراع بين السادة والعبيد، فى حين أن نداء الكلية يتحول إما إلى خلق سلطة مطلقة، وريثة للإرادة العامة لدى **روسو**، وإما لذوبان كل الفاعلين التاريخيين فى الروح المطلق، وهو ما يظهر فى فكر **هيجل** نفسه عندما استبعد فلسفة التاريخ ووضع محلها فلسفة للروح، لتعلى من قدر الفن والدين والفلسفة على حساب الحياة الاجتماعية؟

ربما لا يوجد خيار أمام الفلسفة الهيجيلية بين تفسير يمينى يرى فى الدولة تحققا للعقل، وتفسير يسارى يجعل من تمزقات الروح إلى تعارضات واقعية بين الطبيعة والمجتمع، وبين العقل والربح، ويكافح ضد الايديولوجيات الدينية والثقافية التى تلقى قناعا على هذا الصراع الاجتماعى أساسا. ولكن من الصعب أن تطبق مثل هذه الأفكار الفلسفية على الممارسة التاريخية دون رؤية تعارض بين تأكيد الذاتية والحركة تجاه الكلية، وهذا يقضى على وحدة الذات والتاريخ التى تحلم بها



جون ستيوارت ميل ميل ١٧٧٣ – ١٨٣٦



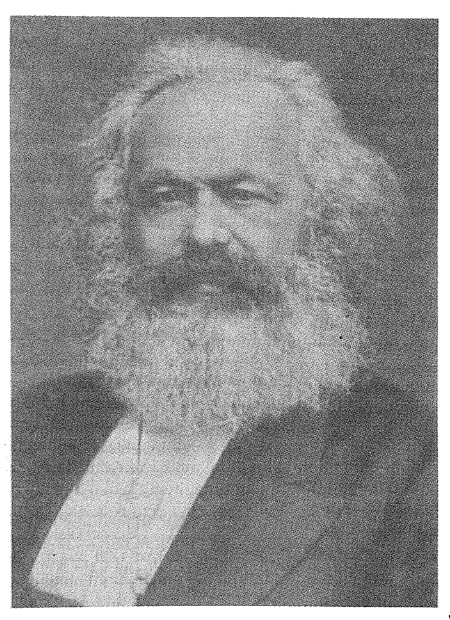
جورج هيجل ١٧٧٠ – ١٨٣١

النزعة التاريخية. نجد هذا التباين فى الماركسية التى هى حتمية اقتصادية ودعوة للفعل التحريرى للبروليتاريا فى آن.

ولكن لم يضارع أحد **هيجل** فى دفعه الطموح الثقافى للتاريخية إلى أقصى مداه. ولم يجمع أحد مثله بين كل من التقليدين الثقافيين الموروثين من المرحلة ما قبل الثورية: احترام الذات والإيمان بالتقدم والعقل. فلسفة التاريخ عند **هيجل** مشحونة بقوة مأساوية، وهى أقرب للمفهوم المسيحى للخلاص منها إلى التفاؤل العقلى عند **كوندرسيه**. فبعد **هيجل** لم يعد ممكنا الحديث، كما كان الأمر فى القرن الثامن عشر، عن الفاعلين الاجتماعيين. بمصطلحات غير تاريخية. لقد أصبح العقل تاريخيا مثله مثل الذات.

البراكسيس:

يكمن الخطر الأكبر للفكر التاريخى فى إلحاقه الفاعلين الاجتماعيين بالدولة، باعتبارهم فاعلا للتغيرات



کارل مارکس ۱۸۱۸ - ۱۸۸۳

التاريخية. وأيضا فى كونه لا يرى فى الذاتية سوى لحظة لظهور الروح الموضوعى، ثم لظهور الروح المطلق. تميل النزعة التاريخية، عندما تطابق بين الذات والتاريخ، لأن تقضى على الذوات، أى على الفاعلين بوصفهم باحثين عن تغيير وضعهم من أجل زيادة حريتهم.

إن الفكر التاريخى لدى ماركس أو هيجل أو كونت لا يقبل فكرة الإنسان صانعا لتاريخه إلا ليلغيها مباشرة، لأن التاريخ هو تاريخ العقل أو مسيرة للوصول إلى شفافية الطبيعة؛ ونحن هنا أمام أشكال مختلفة من الاعتقاد العام نفسه، حيث كان يسود فكر القرنين السابع عشر والثامن عشر المواجهة بين الذات والعقل، وبين النفعية والحق الطبيعى. إن النزعة التاريخية فى القرن التاسع عشر تذيب الذات فى العقل، والحرية فى الضرورة، والمجتمع فى الدولة.

فى داخل الفكر الماركسى تعيش فلسفة التاريخ التناقض بين قوتها المحررة وخضوع الذات للتاريخ، بصورة أكثر مأساوية من أى فكر آخر. فلم نستمع فى أى موقف آخر فى الفكر الاجتماعى، ويمثل هذه القوة، للقول بأن الإنسان هو صانع تاريخه. إن الحدس الأول لماركس كان هو البحث عن ممارسات خلف المقولات المجردة للدين والقانون والسياسة. ومن هنا جاءت إدانته، كما رأينا، لسيادة المقولات السياسية فى فرنسا. فخلف الروح المذهبى لروبسبير وخلف أوتوقراطية نابليون يرى ماركس انتصار الفردية البرجوازية، وخلف البلاغة اليسارية لقادة الكوميونة، يرى ضعف الطبقة العاملة الفرنسية، وخلف الملكية باعتبارها مقولة قانونية، يرى العمل والعلاقات الاجتماعية للإنتاج. وماركس باعتباره عالما اقتصاديا وفيلسوفا وقائدا للأممية يدعو باستمرار «للإنسانية الإيجابية» التى ستولد «من إنهاء التعريف المغترب للعالم الموضوعى» كما يقول فى المخطوط الثالث من «مخطوطات ١٨٤٤».

يعتبر ماركس هو عالم اجتماع التصنيع لأنه لا يعيش فى مجتمع السوق، ولكن فى مجتمع المصنع، مجتمع يهتم بالحث على احترام قواعد القانون أو الأخلاق، التى تسمح بالسلام والعدالة اللازمين للتجارة. أن ماركس يلاحظ عالما صناعيا يختزل البشر فيه إلى حالة السلعة، وتخفض فيه الأجور إلى المستوى الذى يضمن إعادة إنتاج قوى العمل بيولوجيا وتؤدى سيادة النقود والأشياء والأيديولوجيات الفردية فيه إلى تدمير «الوجود النوعى Etre générique» للإنسان. وتصل هذه الرؤية إلى ذروتها مع (أطروحات حول فيورباخ)، المكتوبة بين ١٨٤٤ ـ ١٨٤٧، وخصوصا مع العبارة الأولى: «إن الهزيمة الكبرى لكل مادية مضت (بما فيها مادية فيورباخ) تأتى من كون الشىء الملموس، والواقعى والمحسوس، لم يدرك إلا فى صورة الموضوع أو الحدس، وليس باعتباره نشاطا إنسانيا محسوسا، وممارسة عملية لا تتم بصورة ذاتية.

هذه الممارسة العملية هى قبل كل شىء العلاقات الاجتماعية للإنتاج. ولد العلم الاجتماعى للفعل مع مثل هذه النصوص فكيف لا نعترف اليوم بعظمتها، فى الوقت الذى يحول فيه انهيار النزعة التاريخية، وخصوصا فى الربع الأخير من القرن العشرين دون الولوج إلى فكر ماركس؟

ولكن ما هى هذه الذات، هذا الكائن النوعى أو الاجتماعى المغترب والمستغل؟ أدرك ماركس باعتباره

عالم اقتصاد ومناضلاً سياسياً، عملية (البلترة) Prolé-tarisation المطلقة بوصفها حدثا جوهريا، واعتبر التناقض بين وضع البروليتارى والإبداع الإنسانى تناقضا موضوعيا أكثر منه صراعا حيا، لان هذا الصراع لا يوجد إلا نادرا فى مجتمع كانت الحركة العمالية فيه بعيدة عن أن تكون فاعلا مهما ومستقلا. إن فكر ماركس ليس تحليلا للصراعات الاجتماعية ولكن للتناقضات بين القوى المنتجة والشمول من جانب، وسيطرة أيديولوجيا فردية من جانب آخر. إنه لا يتوجه إلى حركة اجتماعية لمواجهة الرأسمالية ولكن إلى الطبيعة. ولا يمكن أن يكون فعل البروليتاريا وأهميتها مطالبة يقوم بها مجموعة من أصحاب المصانع باسم حقوقها: إنها تحويل العمال المغتربين إلى قوة لتفجير التناقضات الرأسمالية، قوة تقوم قدرتها على الفعل الإيجابى وعلى الدعم المعطى للقوى المنتجة التى تبقيها الرأسمالية سجينة. ليس هناك أية حركة ممكنة إلا إذا كانت فى صف التقدم الذى يتجه هو نفسه نحو الشمول، أى نحو تحرير للطبيعة وللقوى المنتجة وبصورة أعمق للحاجات الإنسانية.

لم يؤسس ماركس فى أية لحظة من اللحظات سيوسيولوجيا للحركات الاجتماعية، حتى وإن جعل هذه السوسيولوجيا ممكنة من خلال نقده الهدام للأوهام «المؤسساتية»، ومن خلال دعوته المستمرة لأولوية الممارسة. إن الاغتراب الكامل يمنع العمال من أن يصبحوا صانعين لتاريخهم الخاص. ولن يؤدى تدمير السيادة الرأسمالية إلى انتصار الفاعل - الذى كان حتى ذلك الحين مقهورا - بوصوله إلى التسيير الذاتى للإنتاج - وهى رؤية قريبة من تصور برودون - ولكنه يتم بإلغاء الطبقات وانتصار الطبيعة. لا يمهد فكر ماركس الأرض على الإطلاق للصيغة الإصلاحية والاشتراكية الديمقراطية للعمل العمالى والنقابى والسياسى، تلك الصيغة التى تعمل من أجل خدمة حقوق العمال ومن اجل تاثيرهم فى القرارات الاقتصادية والاجتماعية. إن فكره ذو راديكالية متطرفة لدرجة أنه يرى فى كل المؤسسات والأيديولوجيات أقنعة للمصلحة وللسيطرة؛ ولا يؤمن إلا بقوة الطبيعة التى لا تفنى، وبقوة التقدم والعقل، وضغط الحاجات الإنسانية بوصفها وسائل للكفاح ضد النظام الراسمالى.

يستبعد فكر ماركس الفاعل الاجتماعى. ويرفض كل إحالة، ليس فقط إلى الإنسان باعتباره كائنا أخلاقيا، على طريقة القرن الثامن عشر، ولكن أيضا إلى حركة اجتماعية تقودها قيم الحرية والعدالة. ربما تثير هذه الكلمات الاضطراب، ألم يكن ماركس هو القائد الأكثر نشاطا للأممية العمالية والخصم العنيد لإلحاق الحركة العمالية بالعمل السياسى؟ هذه آراء صحيحة لكنها لا تمثل على الإطلاق أى تعارض مع التفسير المقدم هنا. فماركس يدعو للطبيعة، أكثر مما يدعو إلى العمل الاجتماعى بوصفها قوة قادرة على تجاوز تناقضات المجتمع الطبقى إنه أقرب إلى مدمرى فكرة الحداثة الكبار، ، منه إلى المناضلين النقابيين أنصار العمل المباشر.

هذا هو المعنى الملموس للمادية التاريخية، المعروض فى (الايديولوجية الألمانية) والذى وجد صيغته الكلاسيكية فى مقدمة (إسهام فى نقد الاقتصاد السياسى) سنة ١٨٥٩.

يعقد البشر، فى الإنتاج الاجتماعى لوجودهم، علاقات محددة، وضرورية ومستقلة عن إراداتهم؛ علاقات الإنتاج هذه ترتبط بدرجة معينة بتطور قواهم المادية المنتجة. يشكل جوهر هذه العلاقات البنية الاقتصادية للمجتمع، الأساس الحقيقى الذى يقوم عليه كل البناء القانونى والسياسى الذى تستجيب له أشكال محددة من الوعى الاجتماعى... ليس وعى البشر هو الذى يحدد وجودهم، ولكن على العكس وجودهم هو الذى يحدد وعيهم. وعند درجة معينة من تطورها، تدخل القوى المنتجة للمجتمع فى صدام مع علاقات الإنتاج الموجودة أو مع علاقات الملكية التى انحسرت فيها حتى الآن، والتى لا تكون سوى التعبير القانونى عنها. تلك العلاقات التى كانت بالأمس أشكالا لتطور القوى المنتجة، هذه الشروط تصبح عوائق ثقيلة. وهنا يبدأ عصر الثورة الاجتماعية، تبشر هذه الكلمات الأخيرة بمقولته: «لا تطرح الإنسانية على نفسها إلا المهام التى تستطيع إنجازها» وقد بررت هذه المقولة النزعة الاقتصادية للأممية الثانية ولكثير من الإصلاحيين الذين، مع اعتراضهم الشديد على العمل الثورى العنيف، يتفقون مع هذه المقولة، كما يتفقون مع كل تجليات الفكر التاريخى، فى اعتبار أن مغزى الفعل هو فى الصيرورة التاريخية منظورا إليها على أنها تحرير للطبيعة أو عودة إليها، بوصفها بناء لعالم مؤسساتى وأخلاقى قائم على مبادئ مطلقة. إن **ماركس** حداثى إلى أعلى درجة لأنه يحدد المجتمع باعتباره منتجا تاريخيا للنشاط الإنسانى وليس نسقا منظما حول قيم ثقافية أو حول مراتبية اجتماعية. ولكنه لا يطابق بين الرؤية الحداثية والنزعة الفردية؛ بل على العكس، فالإنسان الذى يتحدث عنه هو أولا الإنسان الاجتماعى محددا بموقعه فى نمط إنتاج، فى عالم تقنى، وفى علاقات ملكية إنسان محدد بعلاقات اجتماعية أكثر منه محدد بالبحث العقلانى عن المصلحة. فيما يتعلق **بماركس**، لا يكفى اللجوء إلى التعارض بين الكلية والفردية، كما يفعل **لويس دومون**. لأنه بعيد عن كلا المفهومين. فهما يدعان جانبا، تحديد الفاعل بمصطلحات اجتماعية خالصة.

لا يدافع **ماركس** فى الواقع عن حقوق الإنسان والذات الأخلاقية، إن سبب تعارضه مع الأبنية المغتربة للنظام الاجتماعى هو الحاجة الإنسانية. ألا يمكن أن نطلق على هذه الحاجة الإنسانية مصطلح الهو Le ça؛ كما سيفعل **نيتشة** **وفرويد** من بعد **ماركس**؟ لقد تخلصت النزعة التاريخية من إله المسيحية الأخلاقى؛ واستبدلت به أولا الرغبة فى الجمع بين التقدم والنظام، ثم استبدلت به، بصورة أعمق لدى **هيجل**، الديالكتيك الذى يؤدى إلى انتصار الروح المطلق، والذى حوله **ماركس**، باقترابه من الممارسات الاقتصادية والاجتماعية، إلى طاقة للطبيعة والعقل تطيح بالدفاعات التى بنتها الطبقة السائدة وممثلوها. وفى القلب من كل هذه المحاولات الفكرية يوجد الولع بالشمول بوصفه مبدأ للمعنى يحل محل الوحى الإلهى والحق الطبيعى على أى حال فالفاعل الاجتماعى، كما ظهر فى المجتمع المدنى، أولا كبرجوازى ثم بعد ذلك كحركة عمالية، لا مكان له. النزعة التاريخية هى إلحاق التاريخ بفلسفة التاريخ، إلحاق الاجتماعى باللا اجتماعى سواء كان هذا الأخير عقلا أو روحا أو طبقة.

ولكن مثل هذه النظرة للمجتمع، المرتبطة بخبرة المجتمعات الصناعية الأولى التى كانت تسيطر عليها رأسمالية بلا حدود تقريبا، تحمل أيضا عنصرا لا غنى عنه لأى فكر يتعلق بالذات الشخصية. لأنه حتى إذا كان العمل العمالى لن ينجح إلا إذا سار فى اتجاه التاريخ فى نظر **ماركس**، فإنه يحطم تمثلات المجتمع كآلة أو

كنظام عضوى. فى الواقع يفتح اختفاء فكرة الله ورفض النفعية الاجتماعية طريقين لتأكيد الحرية: إما العودة للوجود بالفن أو بالجنس أو بالفلسفة، وإما تأكيد الذات لحريتها. وهو ما يمكن أن يكون تافها إذا لم تتجسد هذه الحرية فى كفاح ضد القوى السائدة. يرفض ماركس مثله مثل نيتشة أى دعوة للذات. ولكن الحركة العمالية فى عملها لا تنفصل، باعتبارها التعبير الأساسى بعد نهاية الثورات البرجوازية، عن الدعوة للذات. وهنا كما فى حالات أخرى كثيرة تتقدم الممارسة على النظرية.

ولكن الممارسة بوجه عام كانت قد انسحقت تحت وطأتها هى نفسها، وتحت وطأة العمل السياسى الذى استلهمها. واستحوذ القادة السياسيون تدريجيا على احتكار تحويل عمل البروليتاريا والأمم المضطهدة - الذى لا يستطيع بقدرته الذاتية، على ما يقولون، أن يذهب إلى ما وراء نفى النفى - إلى عمل إيجابى للتوفيق بين الإنسان والطبيعة وبين الإرادة والعقل. كان إسهام الماركسية محدودا فى إقامة سوسيولوجيا للعمل الجماعى. ونظرا لقلة ما انتجته من تحليل لهذا العمل وللحركات الاجتماعية، ينبغى أن نعترف بأهمية مستمرة لكتاب **جورج لوكاتش** Georg Lukacs، المركزى والهامشى فى آن، (التاريخ والوعى الطبقى) الذى ينهى به صبيحة الحرب العالمية الأولى، تاريخ النزعة التاريخية الهيجيلية الماركسية؛ ليبدأ انتصار النزعة الشمولية. يقول **لوكاتش** إن للبرجوازية وعيًا بمصالحها، وعيها وعى طبقى ذاتى، ولكنها ترفض أن يكون لها وعى بشمولية المسار التاريخى. لقد كان لها هذا الوعى عندما كانت تكافح ضد الإقطاع؛ ولكنها فقدته عندما هاجمتها البروليتاريا. ودمرت البرجوازية كل تحليل للعلاقات الاجتماعية بفصلها للذاتى عن الموضوعى. تصل البروليتاريا على العكس إلى الوعى الطبقى الذى لا يعنى مطلقا بالنسبة للوكاتش ذاتية طبقية، ولكن: تطابق مصالحها مع الضرورة التاريخية. «البروليتاريا ناتجة إذن عن الأزمة الدائمة للرأسمالية، وهى التى تقوم بتنفيذ المحفزات التى تدفع الرأسمالية إلى الأزمة»(P.26) وهو ما قيل بصورة أكثر وضوحا (p.220-221)» هذا الوعى ليس إلا التعبير عن الضرورة التاريخية، فليس للبروليتاريا مثل عليا تسعى لتحقيقها » ويضيف لوكاتش بعد ذلك أن الفعل البروليتارى «لا يمكن أن يضع نفسه «عمليا» فوق مسيرة التاريخ ويفرض عليه مجرد أمان أو مجرد معارف، لأن البروليتاريا نفسها ليست إلا تناقض التطور الاجتماعى بعد أن أصبح واعيا بذاته».

هذا البراكسيس: ليس مجرد دفاع عن المصالح، وليس فى المقابل سعيا وراء مثال أعلى. إنه تطابق لمصالح طبقة مع مصيرها أى مع الضرورة التاريخية والعمال مثلهم مثل أى فئة اجتماعية أخرى، لا يرتفعون تلقائيا إلى مستوى هذا الوعى بالشمول عندما يكونون مستغلين ومغتربين ومقهورين.

الحزب الثورى هو الوعى للذات La Conscience Pour. والحزب فقط هو القادر على أن يحقق الانقلاب الاستثنائى الذى يحول طبقة مغتربة تماما إلى فاعل ثورى يستطيع أن يقضى تماما على المجتمع الطبقى ويحرر الإنسانية. كان **لوكاتش** وقت أن كتب هذا الكلام عضواً فى الحزب الشيوعى وكان وزيراً **لبيلا كون** Béla kun ولكن كان أيضا مدافعا عن المجالس العمالية. لا ينبغى إذن تصوير لينينية **لوكاتش** تصورًا كاريكوتوريا، ومع ذلك يقول: إن الانتصار الثورى للبروليتاريا لن يكون، كما هو الحال مع الطبقات السابقة هو. التحقيق المباشر للوجود المعطى اجتماعيا للطبقة، إنما هو كما بينه **ماركس الشاب** بوضوح: هو تجاوزها لذاتها Son dépssement de soi. كيف لهذا التجاوز

وهذا العبور إلى الوعى بالشمول، الذى يجعل من البروليتاريا ذاتا موضوعاً يغير واقعها البراكسيس ، بتعبير لوكاتش نفسه، أن لا يتحقق بالجماهير، وإنما بحزب يمتلك اتجاه التاريخ ويقوده المثقفون الثوريون ؟ «لا تحقق البروليتاريا رسالتها التاريخية إلا بإلغاء نفسها عن طريق قضائها على المجتمع الطبقى وخلق مجتمع بلا طبقات كل هذه الصيغ، الموجودة ليس فى قلب فكر لوكاتش، ولكن فى قلب الفكر الثورى لماركس - وبصرف النظر عن السجالات التى تضع اتجاها فى مواجهة الآخر - قد أدت إلى قيام السلطة المطلقة للحزب الثورى بوصفه فاعلا للتحول التاريخى، وللانتقال من المجتمع الطبقى إلى مجتمع بلا طبقات.

وهناك من كانوا أكثر راديكالية مثل ريجيس دوبريه فى كتابه (ثورة فى الثورة) ومناضلى Foco revlucionario وهم يرون أن ارتباط بعض المناطق فى أمريكا اللاتينية بالإمبريالية كان شاملا لدرجة أنه لا يجعل فقط فعل الجماهير مستحيلا، ولكنه يمنع أيضا وجود حزب ثورى.

النشاط المسلح للعصابات المتحركة أى غير الملتحمة بالسكان، فقط هو الذى يستطيع أن يضرب الحلقة الأضعف للإمبريالية، ألا وهى الدولة القومية الفاسدة والقمعية. لم يحدث أن وصل الانفصال بين الطبقة العاملة أو الفلاحية والنشاط الثورى إلى مثل هذا الحد. ولم يتفق جيفارا، عندما أطلق من بوليفيا الكفاح ضد الإمبريالية، لا مع عمال المناجم وهم القوة النقابية الرئيسية فى البلاد، ولا مع الحزب الشيوعى. فقد استقر بعصاباته المسلحة فى منطقة ريفية يتحدث الفلاحون فيها لغة الجوارانى المحلية بدلا من اللغة الإسبانية؛ وكانوا علاوة على ذلك قد استفادوا من الإصلاح الزراعى.

وهو ما أدى سريعا إلى هزيمته وموته. هناك العديد من المثقفين والمناضلين السياسيين فى بعض البلاد، قد انخرطوا فى هذه العصابات المقطوعة الجذور الاجتماعية والتى لا يؤدى انتصارها، الذى تم فى كوبا، إلا إلى ديكتاتورية بلا بروليتاريا. إنه موقف على حافة الهاوية، ولكنه يبين المنطق العام للعمل الثورى الماركسى. وحيث انتصر هذا العمل استطاع فعلا أن يحقق الانتقال إلى مجتمع بلا طبقات، ولكن إذا كانت الطبقات قد ألغيت، فقد كان ذلك لصالح سلطة مطلقة ولصالح جهازها. وتمارس هذه السلطة إرهابا دائما، ينتهى مع الزمن إلى أن يصبح تكنوقراطيا وبيروقراطيا، مع استمراره كإرهاب بوليسى يقف فى وجه أى استقلال وأى تعبير حر عن الفاعلين الاجتماعيين.

لا يستطيع الفكر الماركسى أن يؤدى إلى تشكيل حركة اجتماعية. ولم تكن الاشتراكية، فى الشكل الذى أعطته لها الماركسية، والذى كان أكثر تأثيرا، هى الذراع السياسى للحركة العمالية. ولكن قامت الاشتراكية الديمقراطية بهذه المهمة. لقد أرادت الحركة العمالية أن تعطى لفاعل اجتماعى القدرة على العمل المستقل الذى يفترض اللجوء لمبادئ أخلاقية عن المساواة والعدالة، من أجل إحياء سياسة ديمقراطية أما الاشتراكية الماركسية، على العكس، فهى معادية للذاتية الطبقية، وغريبة عن الديمقراطية، ولا تهتم بتحقيق العدالة الاجتماعية بقدر اهتمامها بتحقيق مصير تاريخى. وحتى إذا كان ماركس، بعد هيجل، لديه الوعى بتكوين فلسفة للذات، فإن هذه الكلمة لا تكتسب لديه المعنى الذى نعطيه للذاتية ولتحقيق الذات أو للحرية وللمسئولية. ولوكاتش على صواب عندما يقول: «ليس تغلب العناصر الاقتصادية فى تفسير التاريخ هو ما يميز الماركسية عن الوعى البرجوازى، ولكن هى وجهة النظر الشاملة» (P.47).

ووجهة النظر هذه لا يمكن أن تعبر عن فاعل اجتماعي محدد، إنها لا يمكن أن تكون إلا وجهة نظر ممثل سياسي للضرورة التاريخية ينتزع السلطة المطلقة ليحققها.

بينما كانت الذاتية تبدو برجوازية، كانت النظريات التي تدعو إلى الشمولية التاريخية، سواء كانت ثورية أو برجوازية صغيرة كما كان يحلو لماتييز أن يقول عن ميشليه، تطابق بشدة بين طبقة أو أمة، وبين الحركة الطبيعية للتاريخ، وهذه الحركة ليست إلا فكرة معينة يكون الفاعلون الاجتماعيون تعبيرًا لها، أو هم عمليا؛ بجماهير يتحدث باسمهم حزب أو مجموعة من المثقفين. إن النظر للإنسانية كفاعلة لتاريخها، مطيحة بالأوهام الخادعة للجواهر ومبادئ الحق والأخلاق، لكي تستوعب ذاتها وتتغير في ممارستها، يؤدي إلى الخضوع العنيف أو المعتدل للفاعلين الاجتماعيين، الخضوع الشمولي أو البيروقراطي، ولاسيما الخضوع الطبقي لسلطة مطلقة، لنخبة سياسية تزعم شرعيتها باسم معرفتها المزعومة بقوانين التاريخ.

وداعا للثورة:

نحن نعرف اليوم من خلال التجربة أن التقدم والشعب والأمة لا تتأسس في غمار الحماسة الثورية لخلق قوة تاريخية لا تصمد أمامها عوائق النقود والدين والقانون. هذه التركيبة الثورية التي كان يحلم بها العصر الثوري، لم تتحقق تلقائيا في أي زمن رغم أحلام ميشليه. ولم تؤد إلا إلى السلطة المطلقة للقادة الثوريين الذين جعلوا من أنفسهم تعبيرا عن نقاء الثورة ووحدتها. إن وحدة المسار التاريخي لم تتحقق إلا بإحلال الواحد، الممثل للأمة وللشعب وللجماعة المحاصرة، والتي ينبغي أن يسودها قانون الطوارئ ومعاقبة الخونة، محل تعدد الفاعلين الاجتماعيين وعلاقاتهم.

أدارت الثورات ظهرها دائما للديمقراطية وفرضت وحدة لا يمكن أن تكون سوى ديكتاتورية بدلا من تعددية المجتمع المنقسم إلى طبقات. ولأن الاشتراك النشط للفاعلين الاجتماعيين في الحياة العامة ظل ضعيفا، حتى في فرنسا التي بدأ فيها الاقتراع العام منذ ١٨٤٨م، استقرت سيطرة النخبة السياسية على الشعب، وعلى الطبقات الاجتماعية. تلك السيطرة التي بدأت مع فترة الإرهاب في الثورة الفرنسية، ثم أصبحت دائمة مع الشمولية في القرن العشرين.

لو وافقنا للحظة على الفكرة، التي أدافع عنها طوال صفحات هذا الكتاب، والتي ترى أن الحداثة تتحدد بفصلها المتنامي للعقلانية والذاتية، لكان التأكيد على أن الوحدة الأصلية للقوانين الطبيعية للتاريخ وللفعل الجماعي أمرا يبتعد عن الحداثة. إذ يؤدي بالضرورة، عندما يتجاوز دائرة الأيديولوجيين الصغيرة، إلى بناء سلطة مطلقة قمعية تفرض وحدة مصطنعة وتسلطية وتم ذلك سواء في عالم الاقتصاد، والذي يفقد في هذه المغامرة عقلانيته الداخلية، أو في عالم الفاعلين الاجتماعيين المحرومين من هويتهم باسم رسالتهم الكونية. أدى عصر الثورات، عبر طرق ملتوية، إلى الإرهاب وإلى قمع الشعب باسم الشعب، وإعدام الثوريين باسم الثورة، ولأنه يؤكد وحدة الحداثة والتعبئة الاجتماعية، فقد أدى إلى الفشل الاقتصادي وإلى اختفاء المجتمع الذي ابتلعته الدولة القطبية Etat Saturn.

إن انتصار التقدم يؤدي بالضرورة إلى إضفاء البعد الطبيعي على المجتمع، وانطلاقًا من ذلك ينظر إلى من يعارضون الحداثة وثورتها كعراقيل ينبغي التخلص منها بواسطة منسقي الحدائق الطيبين المخول لهم اقتلاع الأعشاب الضارة. ها نحن قد وصلنا إلى التحطيم

الذاتى التام للحداثة. فى لحظة تنادى الأيديولوجيا فيها بهوية تجمع بين الإرادة والضرورة، وتجعل من التاريخ صعوداً نحو الحرية ونحو تحرير الطبيعة فى آن، وتزعم الايديلوجيا أنها تعمل على انتصار ما هو اجتماعى بإذابته فى الكون الكبير. مثل هذه الفكرة المتطرفة عن الحداثة لم تنجح فى فرض نفسها بشكل كامل فى المراكز النشطة للتحديث الغربى، تلك المراكز التى لم تتحكم سلطتها المركزية فى الاقتصاد والثقافة.ولكن كلما امتد التحديث إلى مناطق صادفته بها عراقيل، أصبح إرادياً، وتطابق مع الفكرة الثورية.

واجب المثقفين الأول اليوم هو أن يعلنوا أن الأطروحة التأليفية الكبرى للنزعة التاريخية كانت حلماً خطيراً، وأن الثورة كانت دائماً نقيضاً للديمراطية. إن الحداثة ليست هى انتصار الواحد، ولكن اختفاؤه وتأسيس إدارة العلاقات المعقدة والضرورية بين التحديث وبين الحرية الفردية والجماعية.ينبغى إذن أن نتساءل، بعد هزيمة الفكر المسيحى والحق الطبيعى أمام فلسفة التنوير، ما هو شكل العودة للذاتية، تلك العودة التى ينبغى لها أن تعقب النزعة التاريخية؟ ولمثل هذه الصيغة ميزتان: الأولى هى أنها تضعنا اليوم على مسافة متساوية مع الفكر فى كل من القرنين الماضيين، وتجبرنا على الاعتراف بكل من نداء العقلانية وتحرير الذات الشخصية. والثانية هى أن نقبل وضع تأملاتنا فى سياقها التاريخى، ليس بالقطع فى صورة تدرج تراتبى لأشكال التحديث أو لمراحل النمو الاقتصادى، ولكن فى بحث عن أشكال من التدخل يجربها المجتمع على ذاته، ويمكنها أن تدعو إلى تحديد للعلاقة بين الفعالية والحرية.

أعطت الحداثة، كما قلنا، الأولوية لعملية تدمير الماضى، وللتحرير وللانفتاح. ثم أعطت فلسفات التاريخ والتقدم محتوى وضعياً للحداثة. وأسموها الشمول Total-ite، وهذه الكلمة قريبة من الشمولية totalitarisme لدرجة تبين بوضوح خطر التباسات هذه الكلمة وأخطارها.

أيمكننا إدراك موقف تاريخى جديد، أو نوع جديد من المجتمعات تتحدد الحداثة فيه ليس بواسطة مبدأ وحيد شمولى، ولكن بالعكس بواسطة توترات جديدة بين العقلانية والذاتية؟!

الهوامش:

هذا الفصل جزء من كتاب «نقد الحداثة» Alain Touraine Critique de lamodernite الذى يقدم فيه عالم الاجتماع الفرنسى آلان تورين قراءة موسوعية للفكر الغربى باعتباره مرآة لتطور مفهوم الحداثة. وفى هذا الفصل يتعرض آلان تورين للدور الذى لعبته النزعة التاريخية فى تأكيد مفهوم الحداثة إيجاباً وسلباً.

فهى من جانب ساعدت على تجاوز التناقضات النظرية المجردة لعصر التنوير بين الذات والمجتمع وبين العقل والدين، ولكنها من جانب آخر لعبت دوراً سلبياً يعيق تحقق الذات باعتبارها تفرض التاريخ ككينونة ميتافيزيقية تفرض على إرادة الأفراد فرضاً من خارج الحركة الاجتماعية. وهذا ما يعبر، من وجهة نظر تورين، عن التناقض المأساوى الذى تعيشه النظرية الماركسية باعتبارها نظرية تحرر إرادات الأفراد ولكن إيمانها بالنزعة التاريخية الهيجيلية جعلها تعصف بإرادة الذات عصفا. هذا النقد ينبع من تصور تورين للحداثة والذى يعرضه فى هذا الكتاب الذى يقوم على اعتبار الحداثة مساراً لتحرر الذات ولهذا فهو يرى أن ما نعيشه حالياً ليس هو عصر ما بعد الحداثة ولكنه عصر الحداثة المكتملة التى تخلصت من الماهيات الميتافيزيقية المتعلقة بها مثل فكرة الإرادة الجماعية وفكرة اتجاه التاريخ، وتصدر ترجمة الكتاب الكاملة قريبا عن المجلس الأعلى للثقافة.

نوافذ غامضة الأطوار

□ لن أسألكِ
عن العجوزِ الذى كان يقرصكِ..
فى ثديكِ الأيمنِ
وهو يطعمكِ قطعةَ الحلوى
ولا عن الملاحِ الذى مات غرقاً تحت إبطيكِ
فقط.. سأكونُ حذراً من الدبابيس التى تكمّشُ فتحةَ السوتيانِ
من القطط التى ترعى صمتكِ
وتمسِّحُ فروتَهَا فى نهديك
خلسةً
بمكرٍ خاصٍ.. جداً!

□ فى القاعِ
ظلٌّ لعابرِ سبيلٍ
منذ زمنٍ . .
وهو يفتِّشُ عن نفسهِ فىَّ.

□ كلٌّ هذه الفراشاتِ فى شَعْرِكِ
أحتاجُ لأكذوبة أخرى
كى أبرِّرَ نبوءةَ العراف!

□ ألعابُ التَّسْلِيةِ
ومجرى الأخدودِ
وآنيةُ الأحماضِ
وقُرْصُ الشَّمعِ . .
صورٌ غيرُ مرئيَّةٍ لكِ
لغابةٍ . . سوفَ تَجتاحنى بعدَ قليل.

□ الريجيم لن يزيلَ هذا الغبارَ
وحدهُ سيمرُّ.

علينا ـ فقط ـ أن نجهزَ الصلصال
وأقلامَ الفحمِ
أن نكونَ عاديينَ جداً
ونحن نصنعُ نسخةً مطابقةً للأصل!

□ التحليلاتُ التى أشارتْ إلى رعشةٍ فى القلبِ
ليستْ سيَّئةً بالمرةِ
لكنها اختزلتْ المشهدَ كلَّهُ . .
فى علَّة محدَّدَة:
فقطْ تنفَّسْ بحُبٍّ!

□ اللاوعى الذى يسبقُ ظلَّكِ
ليس بهذه الدَّرجةِ من الوعى
جرِّبى . . أن تسبقى الإثنينِ . . معاً.

□ فى جسدك
تتلكأ المخيَّلةُ
لبضعِ دقائقَ
وتَنْعَسُ . . !

□ الملاعقُ والأطباقُ
بعدَ لحظةٍ . . سوف أُنهِى عزلتَهَا
ـ والبيانو؟
سوف أجعلهُ تحت أقدام النافذةِ
أو فى أصابعِ الشُّرفةِ.
هل لايزال الوجعُ فى ساقيكِ؟
سأغيِّرُ وضعَ السجادةِ
أحرِّرها من نزقِ الكراسى
سأستبدلُ السَّتائرَ والبيَّاضاتِ
ـ والأغطيةُ؟
أجل . . أجل . . سأنفِّضها برفقٍ
حتى لا تسقطَ منها رائحتُك!

□ أفضِّلُ هذا الفستانَ
ليس لأنهُ طاعنٌ فى العشقِ
أو لأن الورودَ مخفوقةٌ بالرمادىِّ الذى أشتهيه.
أو لأن الطَّوقَ ينبسطُ مثلَ حَبَّة الكرز
فقطْ . .

لأنَّهُ يطيرُ كمروحةٍ
يصعبُ اللحاقُ بهَا!

□ القمصانُ التى بلَّلتها يدُ النسيانِ
لم تزلْ بلا جفونٍ
بلا أهدابٍ
لماذا حين أمرُّ..
تتأرجحُ مثلَ سريرٍ
وتختفى؟!

□ الشَّراعُ التى خطفتنا.. فجأةً
يجوزُ تذكيرها وتأنيثها
يجوزُ أن نحْرِقها
أن نلقى بها فى حشائشِ القاعِ
أو نجعَلَهَا وسادةً للطيور.
لكنْ..
لماذا حين انكسَرَتْ
اختزلتْ الثيابَ كلَّهَا فى قطعةٍ واحدة؟

□ حتى الآنَ . .
لا أعرفُ إلا هذا البابَ
القمرُ ذو الأجراسِ لم يحكِ لى
والإبريقُ يخجلُ من حصى العتباتِ
ليس من شأنى أن أدلَّه
وحدهُ . . سيكتشف الممر!

□ يمكننى تخيّلَ المنظرِ
هكذا:
فجأةً . . سَيُغْلَقُ البابُ
فجأةً . . سَيُفْتَحُ البابُ
فجأةً . . سَيُرْبَكُ الطفلُ
فجأةً . . سَيُكْسَرُ الكوبُ
فجأةً . . سَيُجْدَلُ العشُ
فجأةً . . سَيُرشَقُ السَّهمُ
تماماً . .
مثلما فعلنا من قبل!

هل بدأتُ

هل تأخرتُ

أكنتُ أؤجلُ براءتى كلَّ هذا الوقت؟!

الموسيقى فى جسدى، سأعترفُ بما لم أرتكبهُ، ليس فى جيبى حبوبٌ مهدئةٌ ولا خرائطُ، ثم إننى لستُ متوتراً إلى هذا الحدَّ، فيروزُ لم تسرق اللّوزَ، لم تهربْ بالشعاعِ، أعيدى تشكيلَ المثلثِ، هذه القصاصاتُ لا تَسْمَعُ، سنكتشفُ سبباً وجيهاً للخوف، رائحتكِ فى فمى، سوف أتابعُ الأخبارَ، الأسهمُ ترتفعُ، مازلتُ أنتظرُ رنَّتك، لم يغتلنى أحدٌ، لكنَّ كائنات لا تُرى تتسلَّقُ الجدرانَ، كائنات تشبهُ الحراسَ، صدقينى لم يتمْ اغتيالى بعدُ، مازلتُ أتنفس، نعم.. نعم تناولتُ الغداءَ، لا أحدَ يصرخُ بجانبى، إنَّهُ صريرُ بعضِ الأعشاب السأَّمةِ فى الشارعِ..

هل تأخرتُ قليلا؟!

الساعةُ لا مباليةٌ، أستيقظُ بلاطيور، بلا ضفاف تتدحرجُ على قدمى، أستيقظ عارياً من صوتك، عينى مُرْهَقَةٌ ولونى مخطوفٌ، لاشيء يقتلُ هذا الصداعَ، الصَّباحُ يمرُّ مثل لصَّ ضريرٍ، لم أتعودْ هذا الإيقاعَ، كل هذه الشَّارات الملونَّة لك، الكلماتُ المتساقطةُ من أعلى الجبلِ تشبهك، أفضِّلُ النهايات المفتوحةَ، أفضِّلُ القصائدَ المجروحةَ بضَعْفهَا، لا أحبُّ تمثالَ الكاتبَ المصرىَّ، مثل كلِّ الأطفال تخيَّلتُ شفاهاً للخبز، تخيَّلتُ مَرَايَاةً للشمسِ،

شجرا للنَّوم، هل كنتُ وحدى المغـرمَ برمادِ هذا الخريفِ، بالنَّار التى يرقصُ حـولها العـشبُ، هل كنتُ وحـدى ابنَ هذا الزجـاجِ، لن تصدأ أغنيَـتى، صباحاتٌ طريَّةٌ ستمر، نوافذ غامضةُ الأطوارِ تعلو.

آه.. ربما أعودُ إلى نفس النقطة، فى نفس الكراس!

هل بدأتُ

هل تأخرتُ

أكنتُ أؤجل براءتى كلَّ هذا الوقتِ

مَن يدق البابَ

الرياحُ على مضضٍ تتشمَّمُ الأشجارَ

مازلتُ قادراً..

على الذهاب إلى المرآةِ.

سوف لا أنتظرُ

بحذر.

سوفَ تلقينَ أسلحتك

ليسَ للعطش رصيفٌ.

لحضـوركِ الليلةَ طعمُ الغـرابةِ، أختـارُ شوكـةَ الصبَّـارِ، الورمُ الخفـيفُ فى إصبعـك يمنحنى انطباعاً سيئاً عن الصحراء، سـأكتفى بالعصـير، ليكنْ، أحبُّ عبدالناصر، الأسطورةُ لا تُوَرَّثُ، يوما ما سـأبتكرُ معطفاً للتمردِ، لن

يزعجكِ أن أجعلَ الحزامَ على شكلِ حدوةِ الحصانِ، أو خطى العنكبوت، من الأجدى أن نبحث عن ضَّمادات للنومِ، أحتاجُ ثمرةً قليلةَ النضجِ، ربما أعرفُ فى اللحظة الأخيرةِ، كيف أرفعُ كلَّ هذا الثقلَ، البداهةُ ليستْ عصفورةَ المكانِ، من المفترض أن نكتشفَ مهمةً جديدةً للظلِّ، كلُّ هذه التمارين فشلتْ فى إلغائى، سأعلقُ تميمتى على جذع غيمةٍ حتى لا تتسرَّبَ من عظامك، سأقترحُ ثلاثةَ مداخلَ للمساء، ليس بينها الدهاءُ أو الحيلةُ، هل أتممتُ قراءةَ جسدكِ، لا تكترثى بالخطوطِ المعوجَّةِ فى حنايا السطورِ، كنتُ أفضُّ اشتباكَ الكواكبِ، أيضاً لا تكترثى بالدوائرِ المبهمةِ فى سرَّةِ الهوامشِ، كنتُ أنقذُ الفراغَ من حمى النُّفاسِ، كنتُ أنتظرك، أكتشفُ حريةَ الجرحِ أو الموتِ، أمرقُ فى أنياب الضوء، لا أذكرُ كيف عبرنا الجسرَ، سوائلُ سوداءُ تنزلق من سترة الفضاء، تتمسَّحُ فى الملاءةِ، مراراً كنتُ قربَ النافذة، لم أجدْ سَمَكاً على الزجاجِ، أو رمحاً فى عباءةِ المطرِ.

هل وصلتُ

هل بدأتُ

هل تأخرتُ قليلاً

أكنت أؤجل براءتى كلَّ هذا الوقت؟!

* من ديوان يصدر قريباً للشاعر بعنوان «السحابة التى فى المرآة».

رجب حسن



عمُّنا سليمان عبد الله الكاتبُ المعروف «لايصوم فى رجب»، والسبب فى هذا انه «لا يعجبه العجب» حسبما يقول المثل الشهير. فمعظم الأشياء فى هذا الكون خطأ، غالبية الخلق على خطأ، وسلوكهم فى أحسن الأحوال.. خطأ فى خطأ. واعترف مقراً بأننى أوافقُه غالبًا، وأختلف معه نادرا. وبرغم هذا كله فقد أغرقنى فى حيرة بلا قرار، بسبب احتفائه الشديد بهذا الشخص!! ذلك الذى بدأت معرفتى به من خلال حكاياتٍ راح يقصها عنه صاحبى العم سليمان فى إعجاب صريح.

فى البداية قلت إنه لا بدّ أن يكون شخصًا رائعا ذلك الذى يمتدحه العم سليمان. ثم زادت معرفتى به خطوة حين أخبرنى العم سليمان أن صاحبه هذا هو نجل شاعر غنائى كبير .. فقمت بتلاوة اسمه الثلاثى: ناجى محمود الشناوى.. وقلت .. أقابله. ولأن عمنا سليمان كان يفرط فى إعجابه، بل حبه ، لناجى الشناوى، فلم يكن يفوّت يوما واحداً دون أن يذهب لمقابلته فى مقهى المثقفين المعروف بالقاهرة. وهناك قابلته. وبعد دقائق معدودة ندمت على أننى قابلته.. وقلت ليتنى ما قابلته. لماذا؟ لا أعرف السبب تحديدا، لكنه شعور عارم انتابنى بعدم الارتياح ناحيته. فمعظم الوقت كان المدعو ناجى الشناوى مكبًا على طاولة النرد لا يرفع وجهه عنها، اللهم إلاّ إذا ضحك على تعليق سخيف،أو أطلق هو تعليقا أكثر سخفا. لماذا أقول هذا؟ لأنه حقيقة شعورى كما ذكرت آنفا ونتيجة استقرائى للرجل.. وأشياء أخرى غامضة..

ربما أكون ظلمته، ويكون سبب موقفى هذا تجارب سابقة، بمعنى أننى أعرف عن قرب شديد أبناء مفكرين وأدباء ونقادٍ كبار كلٌ منهم ـ رجلا أو سيدة ـ عبئا على قيمة أبيه الفكرية أو الأدبية أو النقدية.. فقيمة أبيه فى وادٍ وقيمته هو فى وادٍ

آخر.. وشتَّان ما بين الاثنين، اللهم إلاّ فى الاسم الذى تحمله هويةُ الابن. وطالما ردّدت إنْ جدًا وإنْ هزْلاً أمام بعض أولئك الأبناء، إنه «كان الأجدر أن أكون أنا ابنَ العملاق فلانٍ لا أنت.. لصلتى بعمله، وسيرى على دربه بل حبى له..» فإذا بالابن المَعْنى يغضب ، أو يضحك لهذه النكتة!! وكثيرًا ما كنت أضرب كفًا بكفٍّ مردداً بعد مقابلة واحد من هؤلاء : ألا سامح اللهُ فلانا!!

وذلك اليوم، كان ينبغى أن أضيف إلى أسماء الأبناء الذين يتصلون بالعمالقة عن طريق أسمائهم فقط اسمًا جديدًا، هو: ناجى محمود الشناوى.

كنت مضطراً أن أجلس إلى جواره غالبا انتظاراً للعم سليمان المنهمك وإيّاهُ فى مباراة نرد ساخنة. وبرغم جهلى باللعبة، فقد كنت أفهم أن المنتصر دائمًا هو ناجى الشناوى، فيزيد سخطى عليه، خاصة أنه يظل طيلةَ الوقت ساخرًا من خصمه، كائلاً له التهديد والوعيد عبر صوته الأجشّ المستفزّ.. بالسحق فى نهاية الشوط.

وذات مرة وكنت جالسًا إلى جواره على مضض أمضغ ضيقى فى مرارة انتظاراً لانصراف العم سليمان فأنهض معه، إذا بى هززت رأسى، فالتفت إلىّ ناجى بوجهه الذى يحتل مساحةً ملحوظةً من شارب ثقيلٌ يزيد قسمات وجهه غلظةً ونفوراً، وقال لى وكأنه يطمئننى:

ـ لا تبتئس .. فأنا أحاصره فى أربعة أماكن، وسينهزم هزيمة نكراء بلا أدنى شك.. وأشار بإصبع غليظة إلى أربعة مواضع بطاولة النرد فى كل منها قطعتان .. واحدة بيضاء وأخرى سوداء كئيبة تعتقلها عند الحافة البارزة. بينما كنت فى واقع الأمر أهز رأسى أسفا على الرجل الذى ذهب مخلّفا تراثًا شعريا غنائيا راقيا رفيع المستوى، وابنًا لا يُحسن فعلاً فى حياته غير هزيمة الخلق فى لعبة النرد والسخرية منهم وتوبيخهم أحيانا، والضحك بصوت «نشاز» طيلة الوقت.. ثم قفزت إلى خاطرى كلمات أغنية شهيرة كتبها محمود الشناوى والد هذا الشخص، فرحت أرددها بلا صوت . لهذا وحده كنت قد هززت رأسى.

وذات يوم، أخبرنى العم سليمان أنه لن يذهب إلى ندوة أدبية كبيرة كنا قد اتّفقنا على الذهاب إليها معا، حيث لابدّ أن يتوجه من فوره إلى المقهى لمقابلة ناجى الشناوى.. الذى يبلغ ـ ذلك اليوم ـ الخمسين من عمره، وينبغى أن يهنئه . فرفضت الذهاب معه. بل لم أذهب إلى الندوة حتى لا أفكر فى عدم مجىء صاحبى العم سليمان فأتذكر صاحبه بالضرورة.

نسيت أن أذكر شيئا مهمًا جداً ، فناجى الشناوى لم يكن صاحبا مباشرًا للعم سليمان، بل كان صاحبًا لأحد أصحابه الذى قدمهما إلى بعضهما فباتا صاحبينْ. إذن فالصلة بيننا والحمد لله بعيدة جدًا.. فهو ـ أى ناجى الشناوى ـ صاحبُ صاحبِ صاحبى.

وعند مفتتح العام الجديد قلت أذهب لتهنئة العم سليمان. ومإان جلسنا فى غرفة صالونه الدافئة نحتسى الشاى، حتى لمحت على المنضدة كتيّبًا جديدًا فى هيئته ولون غلافه. فمددت يدى التقطه ، فقرأت : «تمنى لو رأى البحر.. قصص ناجى

الشناوى». قلبت الكتاب إلى خلفه فإذا بصورة المؤلف تملأ الغلاف الأخير!! وكأن اسمه فى الغلاف الأول غير كاف لاستفزازى. فأعدت الكتيب إلى سابق موضعه فى سرعة من لدغه عقرب، ومعلّقا فى سخرية:

- يكتب قصصا!! ماله والأدب.. هو للنرد فقط، والنرد له فقط.

بينما راح العم سليمان يفيض فى الحديث عن روعة قصص هذا الكتاب، وجمال أسلوب ناجى، وإتقانه التكثيف فى المواقف والدقة فى التعبير..و ..و .. فقمت بمحاولة شاقة لتحويل وجهة حديثنا إلى موضوع آخر، وأنا أحكم غلق النافذة اتقاءً للفحة برد مفاجئة ..وأسهبت فى المحاولة. لكنه فجأة قال لى وكأنه لم يسمع كلمة مماقلت أو يلتفت إليه البتّة:

- الشىء الوحيد الذى ضايقنى فى هذه المجموعة القصصية...

والتقط أنفاسه، مستعدًا كعادته لقول مهم. لكن قبل أن يكمل كلامه، وفى أقل من ثانية، دار بخاطرى تساؤل يوجز «استنكارًا» معربدا فى رأسى.. فصحيح أن كتّابا عالميين كثيرين لم يكتبوا أعمالهم العظيمة قبل سنّ الخمسين، لكن هؤلاء أنفقوا سنىّ ما قبل الإبداع فى تثقيف أنفسهم وصقل أدواتهم، حتى إذا ما كتبوا بعد ذلك، خلّدت كُتبهم أسماءَهم التى اقتحمت - عن جدارة - تاريخ الأدب العالمى.. فليس بينهم بالتأكيد من أنفق نصف القرن أو يزيد فى لعبة النرد والسخرية من البشر حتى لو كانوا أصدقاءه، أو التهديد والوعيد بالسحق المحتم من أجل مكسب تافه. كما أنه من المستبعد تمامًا أن يكون من هؤلاء الكتاب من يحتاط المرء منه ولا يميل إليه منذ أول مقابلة معه، ومن يمقت - حتى - ضحكاته وتستفزه غلظة شاربه وأصابعه.. و .. وتحدث العم سليمان مكملاً:

- ... ذلك هو : الأخطاء المطبعية المريعة طيلة الكتاب. لقد ضايقتنى ضيقا شديدًا. انظر كلّ ذلك الكم من الأخطاء..وأشار بيده إلى الكتيب، داعيًا إياى أن ألتقطه من جديد. فلم أمد يدى. فاستحثنى، فأجبت كذبًا أننى لاحظت كثرتها. فأكمل قائلاً:

- ليتهم يهتمون فى النشر بالصحة الطباعية، بدلاً من مراقبة مهادنتها للنظام أو تطاولها عليه.. حتى لا يشوّه الأعمال العظيمةَ نقصٌ كهذا، كان يمكن تلافيه بسهولة...

لم أسمع بقيةَ ما قاله العم سليمان، فقد أصمّتنى الدهشة إلاّ من صوت خواطرى!! فكيف يمتدح الرجلَ بهذا الكلام كله، وهو الذى «لا يصوم رجب» !! وكيف يستحق ذلك الشخص، صاحب صاحب صاحبى كلّ هذا الثناء، وهو الذى لا يُرَى إلا مكبًا على طاولة النرد، ولا يُسمع إلاّ هازئا ساخرًا متوعدا.. نشازًا ؟! وفوق هذا - وربما قبله - فهو يهزم صاحبى .. أمامى .. فى لعبة النرد السخيفة؟!

نهض العم سليمان إلى مكتبه ليكتب، وساد الصمت المكان، فمددت يدى بعد تردد طويل إلى الكتيب، وقرأت من جديد: «تمنى لو رأى البحر.. قصص ناجى الشناوى». ثم قلبت الكتيب فرأيت الصورة، وهممت بإعادته إلى موضعه.. لكنْ وجدتنى أقلّب الصفحات وأقرأ، متحديا صاحب الاسم والصورة.. قرأت ... وظللت أقرأ حتى أتيت على الكتاب.

فيا لهول ما قرأت ... ويالهول ما فعل الكتاب بى..

ست عشرة قصة قصيرة تحوى كلٌ منها عالمًا إنسانيا كاملاً متميزًا، ونموذجًا إنسانيا تاما بقوته وضعفه. حياة يصطرع فيها الأحياء فيسقطون صرعى الإحباط أو يكادون.. وهم فى صراعهم المستميت يقارعون التنين اللطمة بالمقاومة، فيزيد لهم اللطمات بلا رحمة، لكنهم لا يتنازلون عن إنسانيتهم ولا يستسلمون حتى لحظة الانسحاق. الكل يتساقط، ولا أحد يعاون أحد، ولا أحد ينجو.. الكل يموت. الكل يموت.

ياله من عالم يحمل أفراده عناصر الحياة وعوامل الفناء.. هى الحياة بعينها.. عارية بغير ما كذب، وأيضا بغير ما سوداوية مقصودة. فهكذا هى بالتمام والكمال فى عصر فقدان الطمأنينة. هى الحياة كما عشتها وكما أعيشها بصدق. هى الحياة برمتها هنا داخل هذا الكتاب.. كتاب ناجى الشناوى الذى أبدع فى تقديم تلك المعانى وغيرها إبداعًا فنيًا راقيا عبر تلك القصص. ياله من كتاب، وياله من رجلٍ مؤلفُه. ويالهول ما فعل بى طيلة قصصه وصفحاته وسطوره وكلماته وحروفه. لقد جعلنى المؤلف بطلا طيلة كتابه. فالمأساوات الست عشرة لى. أنا عشتها وقضيت خلالها إجمالاً وتفصيلا.. قضيت دون أن يترحَّم أحدٌ علىَّ أو يلتفت. فأنا .. أنا الذى «تمنى لو رأى البحر..» فلكَم تمنيت هذا..

لاحظت أن العم سليمان واقف أمامى يحدثنى، بعد أن أعد شايا جديدًا. وفهمت أنه يسألنى إنْ كان كتاب ناجى الشناوى قد أعجبنى. قلت وأنا أرشف الشاى اللذيذ، بينما توزع قطراته على ملابسى يدٌ مرتجفة:

ـ ما أروع هذه المجموعة. هل كاتبها بحقٍّ هو صاحبنا ناجى الشناوى الجالس دائمًا إلى طاولة النرد والذى..

فرد مقاطعا فى توجّس سليمانى معروف:

ـ هل سبق أن قرأت شيئًا من هذه القصص لمؤلف آخر؟

أجبت متنهدًا فى عمق، بعد أن تخيّلت حياتى وقد لخصها شريط سينمائى سريع فى ستة عشر مشهدا مكثفا:

ـ كلاً البتّة. لكنها الروعة التى دفعتنى إلى السؤال. ما كل هذا الجمال !!؟ ولكنْ، أحقٌّ أن هذا هو الكتاب الأول لصاحبنا؟

ـ أجل.

ـ ألا تفكر فى مقابلته الليلة؟

ـ عندى عمل مهم ينبغى إنجازه.. سأقابله غدا.

ـ ولِمَ لا يكون الليلة؟

وحاولت استنهاضه، فأضفت:

ـ الا تريد ان تثأر من هزيمة ليلةِ امس؟

فأجاب مبتسما:

ـ غداً سأهزمه.

وقام إلى مكتبه وأوراقه.

زاد قلقى. وبعد أن انتهيت من شرب الشاى فى عجلة، ألقيت نظرة أخيرة على غلاف الكتاب: «تمنى لو رأى البحر.. قصص ناجى الشناوى». وبحركة عفوية قلبت الكتاب إلى الناحية الأخرى، فإذا بصورة ناجى تزين الغلاف الأخير . لاحظت أنه يضحك وأن شاربه العريض البديع يضفى جمالاً على ملامحه الشرقية الأصيلة التى تكشف بجلاء أنه ابن الشاعر المبدع محمود الشناوى رحمه الله. إنه يضحك مطرقًا فى حياء، وكأنه يردد لى آيات إعجابى الشديد بقصصه الرائعة.

كان صدرى يمور بعاطفة فيّاضة وأنا أقطع الطريق على قدمى مسرعًا إلى مقهى المثقفين فى وسط القاهرة لمقابلة ناجى الشناوى. وهناك رأيته.. كان جالسًا قبالة أحد الكتاب، لا أذكره، مكبًا على طاولة النرد ضاحكا فى مرح رقيق. وكان صوته الشجى يزداد قربا وشجوًا كلما اقتربت منه. فاجأته بضربة قوية ودودة على كتفه أثارت انتباه الحاضرين، ثم أنهضته عنوةً واحتضنته ورحت أقبله فى شوق شديد.

بعد أن احتضنت النسخة التى أعطانيها صديقى الحميم ناجى محمود الشناوى من مجموعته القصصية ممهورةً بتوقيعه، جلست قبالته أنصت لصوته الرخيم وضحكاته الغريدة، وأتابع أصابعه الرشيقة يحمل القطع السوداء والبيضاء .. ناقلاً إياها فوق الطاولة من موضع إلى آخر.. ملقِّنًا إياى أسرار لعبة النرد.



عبد اللطيف زيدان

جائزتا فوكنر وبوليتزر من نصيب ريتشارد فورد

ترى هل كان يدرى «**جوزيف بوليتزر**»؛ الناشر ومؤسس جريدة العالم الأمريكية؛ أن الجائزة المنوطة باسمه سيكتب لها الدوام والشهرة؟ لقد ترك مليونى دولار لإنشاء كلية الدراسات العليا للصحافة بجامعة كولومبيا التى تقبع فى مدينة نيويورك سنة ١٩١٢.

ولم يلجأ القائمون على أمر هذه النقود إلى البحث عن مآربهم الخاصة كما يحدث فى بلاد العالم الثالث؛ بل أنشأوا جازة بوليتزر بجزء من هذه النقود فى مجالات الصحافة، والأدب، والدراما، والموسيقى، وأفضل بحث علمى فى كافة المجالات، والخدمات العامة.... وأعطيت الجائزة سنة ١٩١٧ لأول مرة.... وهى تمنح لعمل تم نشره فى العام نفسه (حتى الأول من نوفمبر)، أما إعلان الجائزة الذى تصدح له الأبواق النيويوركية؛ فيكون مع حلول فصل الربيع فمن هو الأديب السعيد الحظ الذى انتشى حينما استمع إلى اسمه وهو يدوى فى القاعة هذا العام، وما هى الرواية التى مهدت له الطريق ليتقافز حوله الإعلاميون والناشرون؟!.

إنه «**ريتشارد فورد**»؛ الذى خرج إلى الدنيا سنة ١٩٤٤ من دغل فى الجنوب الأمريكى.... أبوه بائع جوال. وافته المنية بعد صراع مرير مع المرض؛ ليشب مع جديه اللذين كانا يديران أحد الفنادق. ويشد الرحال وهو فى فترة المراهقة إلى أركانساس؛ حيث أبعدته أمه عن طائلة قوانين الحضانة.... ويكبر العود ويستقيم؛ فيذهب إلى الجامعة بولاية ميتشيجان لدراسة الأدب، وهناك يخفق القلب **لكريستينا هنسلى**؛ التى تزوجها فيما بعد... وبعد تخرجه يقوم بالتدريس فى مدرسة ثانوية، ويشد الرحال مرة أخرى إلى «سانت لويس» لدراسة القانون

فى جامعة واشنطن... ويضنيه البقاء بلا سفر أو مزيد من الخبرات؛ فيعمل لفترة مساعدا للتحرير فى مجلة تجارية دوائية بمدينة نيويورك. ،درس فى جامعة كاليفورنيا مع كل من الأديبين «**أوكلى هال**» «**إى. إل. دكتوروو**» ثم عاش فى شيكاغو، ومكسيكو حيث تدور أحداث روايته «الحظ المطلق». وقام بالتدريس فى جامعات ميتشيجان وبرنسيتون، وكليتى؛ «جودارد»، و«وليامز».

ومن أطرف ما قاله فى إحدى المجلات سنة ١٩٩٠؛ إنه قد عاش فى اثنى عشر مكاناً على مدار الاثنين وعشرين عاماً الأخيرة!

ومازال لكنته الجنوبية تغلف صوته، ولكنه لا يحب أن يلقب بالكاتب الجنوبى. وما الذى يشقيه من هذه الصفة التى تجعل منه سليلاً **لوليم فوكنر** ابن الجنوب الحائز على جائزة نوبل سنة ١٩٥٠. والذى كان يعيش بالقرب من موطن كاتبنا، ولم يبرح ولايته «مسيسيبى» معظم فترات حياته؟!

لا أحد يدرى.. وما ذكره فى لقاء معه سنة ١٩٨٨ فى ولاية «ميريلاند» بأنه لا يريد أن يُعرف ككاتب جنوبى؛ لأن قصصه وشخصياته عالية، وأنها لا تعتمد على خاصية أى قطر أو إقليم معين لا يمكن أن يدحض عالية **نجيب محفوظ** المصرى الروح. العائش فى تراب وطنه، ولا عالية **جارثيا ماركيز** المغرق فى المحلية، ولا عالية **نادين جوردمر** المنكبة على عالم وطنها جنوب إفريقيا.

على أية حال... **فورد** ككاتب يعيش على المِنَح والدخل الذى يأتى من كتاباته، والمحاضرات التى يلقيها... ولقد بدأ الكتابة الإبداعية متأخراً بعض الشىء فى لحظات من هيام... **ريتشارد فورد**؛ الدارس والمحاضر الجواب... هاهى الكتابة تراوده عن نفسها، وكأنه قد شغفها حبا! وهل يستطيع مقاومة مراوغتها وهو لا يملك قدرة **يوسف** عليه السلام فى الصد والمنع؟! لقد انزلق بكليته إلى غياهب حب الكتابة؛ فإما تحتويه بصدر حنون، وإما يلاقى حتفه، وما أكثر الراجمين الرابضين فى القرار السحيق! ها هى تمنيه وترغبه وتهدهده بتؤدة، وها هو يشرع الأقلام، ويحشد الذهن. ويبسط الصحف... فلتكن الرواية الأولى فى أرضه، أرض الجنوب التى لا يستطيع الهرب من فكاكها... إنها «قطعة من قلبى»... تدور أحداث هذه الرواية فى أركانساس بعد عبور واحد من الشخصيتين المحوريتين؛ قادما من كاليفورنيا؛ ليقيم هناك. الشخصيات الأخرى نماذج قوطية جنوبية لا يرسمها إلا جنوبى... بعد ثمانى سنوات زواج قضاها مع «جاكى»؛ يترك «روبارد» منزلهما فى كاليفورنيا، ويقود شاحنته إلى شاطئ أركانساس على نهر الميسيسيبى... هناك وفى المدينة الغافية المسماة «هيلينا» سوف يعاشر «بيونا» التى كان على علاقة قصيرة معها منذ اثنى عشر عاما... أى باعث يشد الرجال إلى هوة جنون العشق؟ إنه لم يتحمل عبارات الاستغاثة التى أرسلتها له هذه المرأة بعد زواجها من رجل تدَّعى أنه ليس من أولى النهى! وما عليه إلا أن يجىء ليصل ما انقطع...

إن «روبارد» الذى واتاه شعور بأنه فقد حلاوة زواجه، وطلاوتها؛ يعلم أن التورط مع زوجة رجل آخر أمر لا تحمد عقباه... لكن إذا ما مزق القلب أسلاك الاتصال مع العقل؛ فالقرار لا محالة له! ويصمم العاشق الولهان على تنفيذ ما انتواه.... حيث تبدأ أحداث

وعلاقات جديدة فى أركنساس؛ ليدرك مغبة فعلته، ويقرر العودة إلى كاليفورنيا... حيث جفت منابع الحنان القديم

ويكتب **ريتشارد فورد** رواية ثانية بعنوان «الحظ المطلق»... بطلها «هارى كوين» ذو الواحد والثلاثين ربيعا وهو ينتهى إلى معضلة التفكير؛ على خلاف «روبارد» الذى ترك «جاكى» فى الرواية السابقة؛ ونبذ التفكير.

وبالرغم من أن «كوين» أعرض ونأى بجانبه عن امرأة رائعة؛ فإنه لم يترك الفرصة تفلت؛ حينما كتبت إليه «راى» تسأله عن مدى استعداده لمد يد العون فى تهريب أخيها من السجن المكسيكى... ولما كان قائداً سابقاً لطائرة هليوكوبتر فى فيتنام؛ فلديه المهارة والقدرة العقلية لحساب التوقعات التى تمكنه من التعامل مع المسئولين الفاسدين فى السجن، والعالم الخفى للمكسيك.... إن «هارى كوين» ينبذ فى النهاية فيتنام وآلامها ومخازيها؛ ولن يترك الماضى يدير الأحداث، أويمسك بتلابيبه، ولا هو بادى الانزعاج من المستقبل كذلك.

لقد قرر أن يغنم من الحاضر.. فهو العائش فى اللحظة الآنية ولا شيء سواها... يصفو ذهنه من قلق التشوف إلى المستقبل، أو التلمظ بذكريات الماضى إنه مقتنع بأن الحظ غير المحدود يأتى لهؤلاء الذين يعيشون فى الحاضر،فقط.. ولكن العيش فى الحاضر وحده ليس كافياً من أجل تجاوز العزلة وعبور المحن... سيكون كافياً فقط إذا ما عادت محبوبته «راى».

إن «هارى كوين» ذا اللغة الضئيلة والشديدة الفوران؛ هو البطل المثل عند الكاتب «**ريتشارد فورد**».. فى اللغة والمزاج... إنه سليل أبطال «**إرنست هيمنجواى**».. والمطالع لبداية الرواية سيجد - على حد قول أحد النقاد الأمريكيين - واحدة من أفضل قطع النثر الوصفية التصويرية الموجودة فى كل أعمال **فورد**. إنها تذكرنا **بهيمنجواى**... وصف دقيق لمراهقين مكسيكيين من فتيان الملاكمة لم يكن يطاوعهما القلب فى البداية لضرب أحدهما الآخر.... لكن قرب النهاية يلكز أحدهما عين الآخر؛ ليخرجها عن محجرها!

ونأتى إلى واحدة من أفضل رواياته وهى «الناقد الرياضى» حيث يبدو فى ثناياها تأثير الشاعر الإنجليزى **جون كيتس** «المتوفى سنة ١٨٢١» بشدة... ففى كليهما يتأرجح الأسلوب بين نفى وإثبات الآلام المبرحة لدى **كيتس** تتجاوز آفاق اللحظات المؤقتة، والنقل من الحياة المعاشة نقلاً مباشراً... والناقد الرياضى «فرانك باسكومب» عند **فورد** يفعل فى اللغة ما يوجب استدعاء القصائد الغنائية العظيمة **لكيتس**... كان قد أوقف عمله ككاتب قصة، واتجه إلى ساحة النقد الرياضى.. ولم لا والمباريات الرياضية تعلمنا أنه ليس هناك نَسْخ لهم فى الحياة المعاشة؟ فعندما تنتهى المباراة يكون الأمر قد انتهى، وهكذا الحياة. وأى وجهة نظر أخرى هى أكذوبة . الرياضة حياة سعيدة تماماً فى الحاضر... ألم تلاحظوا معى من قبل أن أبطال **فورد** يعبرون عن رأيه بأهمية العيش فيما هو آنى.

إن الرياضى لا ينظر إلى جوانب عواطفه متعجباً وباحثاً عن البدائل من أجل ما يقول، أو مايفكر فيه. فنفسه لا تنشطر، وليس لديه صدام مع الوجود المروع. وعلى ذلك فإن «فرانك باسكومب» مثل «كوين» بطل «الحظ المطلق»... فظٌ مع نفسه، ولديه قدرة ضئيلة على احتمال الوجدانيات... إنه واقعى فظٌّ وحيثما تكون

المعرفة واضحة؛ تكون مميتة... والوصول إليها بمثابة الانتحار . ويتطابق هذا مع الأفكار الصوفية الشرقية.. إن فلسفة «**ريتشارد فورد**»، ومواقف أبطاله التى تمتلئ بالحكمة المستقاة من التجارب والمعرفة؛ رؤى تلقى ضباباً على مشاهده الرائعة!

وكان لابد أن نتحدث عن بعض أعمال هذا الكاتب قبل أن نلج إلى روايته التى حصل بمقتضاها على جائزة بوليتزر لعام ١٩٩٦. ونعنى «يوم الاستقلال» ولا يخدعنكم هذا العنوان الذى قد يغرى المتابعين للإعلانات السينمائية الأجنبية فيظن أن الفيلم الأمريكى «يوم الاستقلال» مأخوذ عن نفس الرواية... فلا علاقة بينهما سوى العنوان! ومع ذلك فإن رواية «يوم الاستقلال» - على حد قول الناقدة الأمريكية **جنيفر كينج** - مثل فيلم سينمائى عظيم يخدرك؛ فتظن أنك لم تعد فوق مقعدك بل أصبحت داخل المشهد نفسه بعد هبوطك فى قلب شاشة العرض!

إن الشخصيات تدفع بك إلى التفكير بطريقة تصاعدية حول قضايا تصاعدية، وسوف يدرك القارئ إلى أى دَرَك هوى حمق تلك العلاقات المتشابكة، وستتوجع جميعاً من التفكير بأن الحب سيصبح الموسيقى العذبة للحياة.

سوف تستحوذ تلك الشخصيات على كينونة من يقرأها، وسوف يحتفظ بهم، ولن يسمح بمنحهم عطلة؛ لكى لا يبتعدوا عنه. ومن منا لا يبتغى دوام عبير الأرض؟! فى «يوم الاستقلال» ستجد «فرانك باسكومب» بطل روايته «الناقد الرياضى»، والذى تخرج فى جامعة ميتشيجان؛ قد اعتزل مهنته كناقد رياضى، وعاد إلى كتابة القصص، وأصبح تاجراً للعقارات فى ولاية «نيوجيرسى»

تزوجت مطلقته، ووجد نفسه بإزاء ابنه «بول» الذى يبلغ الخامسة عشرة؛ تدفعه تهمة سرقة قنينة خمر من واجهة أحد المحلات، وله خصائص عدة... اظهرها طبعه العنيف، والنباح المستمر - المتعذر تفسيره - لكلبه، ومشاكل نفسية أخرى. وعلى هذا انتوى فرانك أن يأخذ ابنه فى رحلة خلال أيام عطلة الرابع من يوليو (يوم الاستقلال، أو عيد الاستقلال بترجمة أدق) مسلحاً بنسخة من رائعة **ايمرسون**.. «الاعتماد على النفس».... يحدوه أمل فى الوصول إلى أعماق مشاكل ولده، وحشو الفجوة السحيقة فى حياة كل منهما، والقابعة بينهما.. إنه يطرح الأزمة ذات الحجم الملحمى، والتى عاناها فى «الناقد الرياضى» وقد تبقى الآن ما يدعوه بفترة المثول والشخوص... إنه الجزء الذى يأتى بعد صراع هائل؛ يقود إلى الانتحار..

ولنا. أن نتابع ما ذكره بعض النقاد الأمريكيين عن كتابات **ريتشارد فورد**. أمثال «**دين باكوبولس**» المحرر الأدبى بجريدة «ميتشيجان ديلى»، والناقدة الأدبية المتخصصة **جنيفر كينج**...

«إن كتابة **فورد** لها من الثراء ما يكفى لإعطائك الشعور بأنك تركب سيارة حقيقية مع شخوصه، إن له مقدرة التأثير على نقلك إلى نسمات الصيف، والشعور بقيظ يوم حار، وتشمم عبير المروج الخضر التى يكتب عنها... سترى واللهفة بادية عليك كما يرى بتوق؛ السائح المفعم بالحيوية كل ما يتواجد أمام ناظريه، وسترى الوجوه التى لفحتها الشمس. لن تواتيك المقدرة على

وضع الكتاب جانبا؛ ليس بسبب الغموض والإثارة، ولكن لأنك لا تريد أن تترك الشخصية المحورية على «سلالمك» المنزل تروم الإيجار.. فأنت فى مصاف المستأجرين المأمولين «إن **فورد** الذى اقتنص جائزة **فوكنر** للرواية قبل جائزة **بوليتزر** بأسبوعين؛ يعد واحداً من المحترفين الماهرين فى كتابة النثر... كاتب جياش العاطفة، فياض المعانى، شديد المكر، كاظم فى أحاديثه... إنه بهذه المعانى ينهى روايته...«عيد الاستقلال». إنه باختصار يكتب كل ما يؤدى إلى جهنم!»

... فى رواية «الناقد الرياضى» التى تدور أصداؤها فى نيوجيرسى سيعتقد المرء بسهولة أن هذا الكاتب؛ قضى كل حياته على الساحل الشرقى فى نيويورك ونيوجيرسى، ثم يعود فى مجموعته القصصية «ينابيع الصخور» يعطيك إحساساً بأنه قد شب فى مونتانا..، وهكذا...

وعندما سئل عن الأصوات المشتركة فى «ينابيع الصخور» والتى تختلف بشدة عن الصوت المميز لتعليم وثقافة وفكر الناقد الرياضى.. قال **فورد**:

«إننى دائما أفكر فى اتجاه **بريخت** الذى قال: (ما يريده الكاتب هو أن يكون بنفس الصوت، أو أن المرء دائما ما يستخدم نفس الإستراتيجيات فى القصص... إنك تحاول أن تجعل عملك شاملاً قدر المستطاع. وربما يدعوك هذا للكتابة أو الحديث. وكلاهما مختلف جداً... وأنا لا أخلط الكتابة بالحديث أبداً، ولا أخلط صوتى الذى أتكلم به الآن مع الأصوات الموجودة فى كتبى»

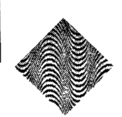
إن البواعث الإنسانية هى اللغز الرئيسى فى روايات **فورد**.. وذلك الغموض الذى لا تدعى شخصياته أنها تفهمه؛ يدعم القلب الإنسانى باحثاً عن فهم لماذا يكون منفصماً عن العقل الإنسانى غالباً!

إن شخوصه تستطيع أن تكون مؤلمة من الناحية العاطفية، ورقيقة تماماً، ومثيرة للإعجاب فى آن واحد.... إذا انزلق أحدهم فى ورطة لا يستطيع السيطرة عليها والقدر يولد الحب، أو عشق الصخور، أو الموت عندما تناضل شخوصه للسيطرة على حيواتهم..

إن هناك جلالاً ونبلاً فى هذا النضال، وكآبة لا توصف ولا تريم؛ ينقب عنها «**ريتشارد فورد**» لينقلها لنا.



إدريس عيسى



الشعراء

(إلى أرواحهم، في سهرتها الأخيرة هناك. قرب الاسم)

١ ـ محمد الخمار الكنوني

الفـراشةُ. تعلو الفـراشةُ. تضـرِب باللون حدَّ النهـار ودائرةَ الليل. فى أوّل القَـوْس تعلو. الفراشـة ـ فى هَيْبـة الضّوءِ، فى لُغزها ـ نجـمةُ القطب ناشبةٌ فى السّـتار الشفيف الأخـير الذى، حـين تُسدِله طِفلةُ الأرض، ينشـطرُ الوقتُ بَحْرَيْنِ ضِـدَّيْن. لم تَلجِ النّجمـة البيتَ: إن لها موعدًا فـى شساعة عينين نـائمتين. فهلْ تَعـرفُون الذى نامَ؟ هل تعرفُون يَدَيْه؟ وهل قـادَكُم مَرّةً فى حدائقِ سَـهْرته حـيثُ يعطى النباتَ قناعَ النبـات، ويعطى المدى طيْـرَه، والسّـراعيـفَ إغْواءها، والأرَاوىَّ قـانونَ هجْـرتهـا فى الفِجاج، ويُـشعلُ فى شُرَفٍ فى الكلام قناديلَ يقْدحُـها بالأنين؟

أَلَمْ تَرَوُا الضَّوءَ خلف التلال فـيَنْزِلَ سربُ السُّنونو على حبل أنفاسكم؟ هل كتبتم على حَـجَرِ هِجْرَةَ الريح؟ هل جُبْتُم الأرضَ هازِّين بالكفّ صَقْرًا وعينين جارحتين لكى تجعلوا الأرض بوّابة؟ فدَعُوه يَنَمْ قُرْبَ أشيـائه: زَهرةَ الكيمياءالبريئَة، مِصْـباحِه، حِبْرِه المَلكيّ وأقْلامه وصباحِ السُّنونو الذى ابتدعته يَداه جناحًا جناحًا، وغَيْـمتِـه، والمرايا التى كـان فى بَهْوِها اللاَّنهـائى يَرعى الظّلالَ ويُطلق رغبَتَه كَـرْمةَ المُلك، يمنَحُ كفَّيْه أن تَحْكمـا. تلك نجمتُه. تلك حارسـةُ الرّوح. لم تكُنِ الأرض بيتًا لغُـرْبتِه، لم تكن فى غُبار الـطَّواطم نُصبًا إليه يسـوق القَرابينَ حتى تُضىءَ قُـرى دَمِها الضوء. لم يكن الأفقُ إلا امتدادا لإيمائه إن أشَارَ إلى طائرٍ يرفع الشَّجر المُرُّ فـوق الصُّداحِ ليعزِلَه. سـيُقال له: قم فيـمشى وئيدًا ليرهقَ طائرُه وحشَةَ الشّجرات.

سيُسَألُ: بكَّرْتَ يا صاحب الظّلِّ، بُكَّرْتَ كيف هجرتَ يدَيكَ معلَّقَتَـينِ على تَعَبٍ فى كمال الإشارة؟ كيفَ سبـقت إلى حَجَرِ اللَّيلِ؟ اُنظُر، غُـدافُ البيـاض يَمُدُّ كُسـوفَ جناحيـه خلْفَكَ كى يَشْـملَ الأرضَ، اُنظُر سَيَـهمِسُ: «فـاكـهةُ الصَّـمتِ تَنْضَجُ فى شَفَتَىَّ، وحُنْجُرتى امتلأَتْ بالغياب».

نجمةٌ لشُرود يديه، وهدأتِه قُرب جِذْر النَّهارِ
دعوهُ يَنمْ كالملوكِ
وكفّاه مبسوطتَان كأنْ أَرْخَتَا لخُيول البرارى أَعِنّتَها.

٢ ـ عبد الله راجع

لم أَكُنْ ها هُنا
حارسا للّذين أتواْ من شُموس السّواحل
أو من جبالٍ يُطوّح فى ريحها النَّسْرُ
أقدارَه وفرائسَهُ.

لم أكُنْ حاوِيًا فى الميادين:
قِردى النَّهارُ
ودَفِّى المديح
لم يكنْ لىَ وجْهٌ
ولا رَايةٌ

أو ذراعٌ يُطَيّرُها، فى سماء الهتافِ، هُبوبى -
القبائلُ كانتْ خُسوفًا طويلاً
وهذا الغُبارْ
طالعٌ من حدائقَ محروقةٍ إن تَلَفَّتُّ
والشَّمسُ مُهْرٌ ذَبيحْ

كنتُ أوسعِ هاويتى
بمقاديرَ تجعلُ مَوْتى أجملَ
من سَرْوة تسكُبُ الصّبحَ فى جَرَّة الظِّلّ
كى تطلق الوَرَشانَ
وتَهْدِلَ نائمةً
وحْدَها.

٣- أحمد بركات

سوف يبقى فوقَ سقْفِ الكَلماتْ
واحدا

حُرّاً كلَبلابِ الجَبلْ
يتدلَّى بعصافير
ووحشٍ من حفيفِ الرُّوحِ،
ينهال على مائدةِ الشّعْر
بنَرْدَيْنِ من العَتْمَة والنُّورِ
ويصغى لشُعاعٍ قادحٍ فى بُؤْبؤِ الجَارحِ
إنْ هَفَّ الحَجَلْ
باحثا عن أُفْقِ الصَّرخة فى سَمْتِ جناحيه،
وفى حُرِّيَّة الكائنِ
فى ما يَجْعَلُ الظِّلَّ بلاداً
ويسَمّى الشَّجرات
حَيْرةَ الكائنِ فى أشكالِه الخَامِ.

سَيعلوُ ـ
كفُّه أعمقُ من شَمْسِ البَراهِينِ

وإيماؤُهُ فَجْر النزيفْ

سيُصفّى شمسَه الأُخْرى
بظِلٍّ وغيابٍ وشتاتْ
لِيرَوْها مُسْتَكفّين أمام البَحرِ
مادِّين التّراقى نحو هَامَاتِ التمّاثيلِ
التى تنكسِفُ.

كلَّما ارتدُّوا الى أسْوارِهم
كىْ يرفَعوها
ملأَت أيديَهُم ريحُ الطَّلَلْ.

(القنيطرة، المغرب)

هدية حسين



ذاكرة للفراغ

يقف أمام بوابته قانط النفس، مسمّر القدمين، متيبّسًا مثل جذع ميت... خيط من وهم يتلجلج فى العينين الكامدتين، وهمٌ من جرحٍ غائر فى الروح، يندمل ببطء شديد، ينغزه من حين لآخر مُذكرًا إياه بآخر الذى رحلوا...

الراحلون محض أشباح تختفى تارة وتشاكس الرأس المثقل بغبار العمر تارةً أخرى.. يدٌ ناحلة بأصابع محروقة تلوح لمن لم يعد لهم أى وجود... جسدٌ امتصته سنوات الجوع والحروب وانتظار الذى لا أمل فى مجيئه...

الغرباء الذين يمرون بالقرب منه، يحدقون إليه، بريبةٍ مرة وبعدم اكتراث مرة ثانية، وهو بجسده الناحل يقبض بيده الملوّحة على الفراغ، ويرى ما لا يراه الآخرون...

فى الرأس المثقل تتشكل الصور وتأخذ أبعادًا مضطربة لجدار لا تطاله قامة الرجال، خلف الجدار بناء ضخم لا أحد يعرف ما تحتويه غرفه السرية، وليس من أحد ـ فى الأزمنة الغابرة ـ فك لغز أنفاقه المعتمة، كأن الأمر يشبه إلى حد ما ذلك الخط الفاصل بين الحياة والموت، أو هو الموت الذى لا رجعة منه.. أطلق على الأجداد «دَرْب الصد مارد» ودرب الآباء حواسهم على التغاضى، أما الأبناء فقد تناقلوا أخباره مثل حكايات خرافية استلّتها طفولتهم من أفواه العجائز...

ـ معتوه هذا الرجل

قالت امرأة لصبى فى العاشرة وهى تنهره.

كان الرجل قد أسقط ـ للتو ـ يده اليمنى ورفع اليسرى للتلويح.. تطلّع الصبى إليه، تلفّت حيث تشير اليد الملوّحة، وإذ لم ير شيئًا ارتبك وأطلق ساقيه راكضًا إلى الجهة المقابلة من الشارع.. من هناك راح يُلقى نظرة أخيرة على الرجل قبل أن يغيب خلف بناء طينى مهجور...

الشارع ضيّق، يبدو جسده المسفلت الملتوى مثل أفعى ـ تحت أشعة الشمس الحارقة.. بيوت الفقراء تحتل جوانبه، متناثرة على غير اتساق، تنتصب على بعد أمتار منها (كُوَر) الطابوق التى تنفث دخانها الأسود ليل نهار، أما الجانب الثانى فقد انكشف للفضاء الشاسع والنباتات الشوكية...

فى هذا الجانب وقف الرجل (المعتوه) يحمل على كتفيه سنوات عمره المستعصية على التحديد، يمكننا أن نقدرها بثلاثين، ولا غرابة إن كانت خمسين سنة، فالحروب التى خاضها أشعلت رأسه شيبًا، والجوع امتص نضارة وجهه فغزته التجاعيد بلا رحمة..

وقف مثل جذع متيّبس، ظهره إلى البيوت، ووجهه نحو الفضاء الممتد حيث يرى ما لا يراه العابرون:

ـ إنهم يرحلون

قالها بعد دهرٍ من الصمت والصبر معًا، فى الوقت الذى كان أحدهم يمر بالقرب منه بسخرية لاذعة.. دعهم ـ قال عابر السبيل ـ فربما وجدوا حياة أفضل وكمن يتشبث بقشة فى بحر هائج صرخ المعتوه:

ـ إلى أين يذهبون؟ قل لى إلى أين؟انتزع عابر السبيل جسده بمشقة من بين الأصابع الناخرة، وحث الخطى.

ـ ما الذى دعاك للحديث معه؟

ـ إياك أن تتورط ثانية.

غامت العينان فى المدى الشاسع كأن شيئًا لم يحدث من قبل، وعادت اليد الناحلة للتلويح، فيما انفض الناس من حوله.

جدار البوابة ـ فى رأسه ـ يأخذ أبعادًا واضحة هذه المرة.. جدار طويل شاهق ينتهى من الأعلى بدوائر من أسلاك شائكة وكسر زجاج ناتئة، البوابة الحديدية شائخة مغلقة، يحرسها أربعة جنود ـ سنعرف فى السنوات اللاحقة أنهم تحولوا إلى تماثيل حائلة اللون ـ بحراب وخناجر ورشاشات، بسكاكين ذات أنصال مسنّنة وامضة، بشحنات حادة شرسة، تتقدمهم بضع دعامات كونكريتية كمصدّات للطوارئ.

كان الرجل قد وضع كفيه على وجهه وأجهش فى البكاء، عند اللحظة التى مرت بها عربة حمل مسرعة وانحرفت قليلاً عن الشارع إلى الرصيف الترابى، مثيرةً غبارًا كثيفًا، وإذ انقشع، اخذ معه ثمالة دمع مالح كان آخر ما تبقى فى العينين الغائمتين..

فجأة ـ كمن سمع صوتًا يناديه ـ انتفض المعتوه، وتقدم بضع خطوات إلى أمام، ثم ـ بحماس شديد ـ فرد يديه محتضنًا الفراغ، راسمًا على شفتيه ابتسامة غامضة قبل أن يسقط مغشيًا عليه..

بيوت الفقراء لم تعد متناثرة، فقد احتلت مسافة واسعة من الأرض، تشابهت فى الشكل مثلما تماثلت فى الأحزان..

البوابة التى لا يراها العابرون اتسعت، والبناء الشاهق امتد لمسافة بعيدة..

الحراس تكاثروا، بعيون زجاجية لا تطرف، اختفت السكاكين والحراب والخناجر وحلت محلها أجهزة رصد بأزرار ملونة، تطلق ـ عند الحاجة ـ أسلحة غير مرئية..

الهذيان أصبح مسموعًا، الفراغ اكتظ بأشباح الراحلين، والواقفون للتلويح سدوا منافذ الفراغ.....

إنهم يلوّحون، والغرباء، العابرون، ما عادوا يلقون النظر إليهم.

بغداد



ممدوح عبد العليم

صورة العربى فى القصة العبرية

نقدم هنا صورة لبعض الأعمال التى تتناول الشخصية العربية فى فلسطين من خلال كتاب (صورة العربى فى القصة العبرية القصيرة دراسة حول مضمونها ترجمها وقدم لها الدكتور/ سيد سليمان عليان أستاذ اللغة العبرية بكلية الآداب جامعة عين شمس.

ويقدم المترجم فى البداية لمحة عن المؤلف (موشيه سميلنسكى) الذى هاجر إلى فلسطين عام ١٨٩١ وهو في السابعة عشرة من أوربا حيث كانت تسودها أفكار حركة التنوير اليهودية المسماة (الهسكالاه) التى قامت على غرار حركة التنوير الأوربية التى سادت أوربا فى القرن الثامن عشر الميلادى. كانت (الهسكالاه) تدعو اليهود إلى الاندماج فى المجتمعات التى يعيشون فيها للخروج من العزلة الاجتماعية.

عندما زار سميلنسكى سويسرا عام ١٩٠٦م طلب منه صحفى يهودى أن يكتب شيئا عن العرب الذين عرفهم من خلال عمله بالزراعة فى فلسطين، هكذا دخل موشيه الأدب بطريق المصادفة على الرغم من انه من أسرة أدبية. فقد كان اخوه منيرسكو اديباً عبريا وله كتابات عن حياة اليهود فى أوكرانيا، وابن اخيه سميلنسكى يزهار الشهير (بسامح يزهار) من الأدباء المشهورين.

وكتب سميلنسكى قصته الأولى عندما دخل المستشفى؛ وعند زيارة الصحفى السويسرى طلب منه الكتابة فكتب قصته الأولى التى تدور حول حياة العرب، بطلتها فتاة عربية تدعى (لطيفة) يزعم موشيه بانه التقاها فى إحدى (المستوطنات)، ونشرت فى صحيفة روسيا.

وكتب سميلنسكى ست اقاصيص نشرت عام ١٩٨٤م بعنوان (العرب)، ومات موشيه سميلنسكى عام ١٩٥٣م وأطلق اسمه على المستوطنات الزراعية (شمعة موسى) والتى تقع فى شمال النقب.

وتحت عنوان (دراسة فى مضمون وعناصر الأقاصيص). يعرض الكاتب «فى قصة الكلب» نموذجا لعربى يدعى انه عرفه وجلس معه، رجل أسود البشرة اشتروا والده عبدا من سوق مصرية وكان راعيًا للغنم. وكانت عقدة الابن صاحب الكلب انه من أصحاب البشرة السوداء. ولقد بالغ سميلنسكى

فى وصف عقدته كثيرا، فهو العربى الوحيد فى القرية الأسود والكل يهزأ به ويلقبونه «بالشيطان الأسود». كره صاحب الكلب نفسه فكان يفرك وجهه بالرمال حتى الألم ليتخلص من سواد بشرته. ذات يوم وجد كلبا بلا صاحب فأخذه ورباه. كان يفعل معه ما لم يفعله لنفسه لدرجة أنه سرق اللبن من الأغنام ليطعمه فى أثناء مرضه، وكان يقتسم معه الخبز. ثم أراد الكاتب أن يظهر قسوة العرب، فبعد أن علم أصحاب الغنم بما فعله لكلبه أخذوا الكلب وضربوه حتى الموت. وظل الرجل ملتصقا به طوال حياته. وكان الرجل الأسود يتمنى الزواج وكان ذلك بعيد المنال بسبب بشرته وعدم كفاية النقود، وهنا يمهد الكاتب لشىء آخر، فصاحب الكلب لم يمتلك النقود إلا عندما جاء اليهود وكان قد تقدم به العمر لذا لم يتزوج.

وفى القصة الثانية اختار الكاتب نموذجا مشوهًا لعربى قمىء فى صورة وحش آدمى لكنه يمتلك قلبا طيبًا.

أما قصة «الموت من قبلة» فتعدُّ من غرائب الأقاصيص أو من الفولكلور المتوارث. بطلها شيخ تهابه العرب وتشفق عليه فى الوقت نفسه، وأبناؤه يموتون فى سن صغيرة؛ إذا قبلوا امرأة تحل عليهم لعنة النساء. ومات للشيخ ثلاثة أبناء أما الرابع فقد أراد الحفاظ عليه، فاجتمع الشيوخ مع درويش سبعة أيام ثم قرروا إبعاد الصبى عن النساء، ثم طلب الدرويش غسل الأرجل للصلاة (يتخيل سميلنسكى أن مجرد غسل الأرجل يعنى الوضوء فى الإسلام) ويقى الابن والأب فى خيمة تبعد عن خيام القبيلة حتى الثالثة عشرة، وهنا اقحم الكاتب عاداته الدينية عندما مزج بين احتفال اليهودية ببلوغ الصبى سن الثالثة عشرة واحتفال الأب بابنه، ويسمى الولد (برمسفاه) أى المكلف بتنفيذ أحكام الدين اليهودى.

وفى قصة بنت الشيخ انتقل الكاتب إلى محور آخر فأراد أن ينقل صورة عن حياة العرب القبلية وعلاقتهم بالقبائل المجاورة لهم؛ فقد أظهر هذه القبائل فى حالة خلاف وتناحر دائمين، فيعرض لخلاف بين قبيلتين قبيلة جبلى التى يتزعمها الشيخ إبراهيم وهى القبيلة الأكثر عددا والتى تنجب الأولاد الذكور بكثرة، وقبيلة شهلى التى يتزعمها الشيخ عبد الله وهى القبيلة الأقل عددا والتى تنجب الإناث فقط. مات الشيخان وظل الخلاف قائما بين القبيلتين حول قطعة أرض، وتحول هذا الخلاف إلى نوع من الغيرة تمثل فى رغبة شباب قبيلة جبلى فى الزواج من بنات قبيلة شهلى، وبالتحديد من جميلة الجميلات فاطمة بنت الشيخ خليل بن عبدالله شيخ القبيلة.

ويركز الكاتب فى هذا الجزء على انتشار شائعة أن ثمة علاقة محرمة تجمع بين فاطمة وابن الشيخ إبراهيم - من قبيلة جبلى - وأنها حامل منه وأن أهل القرية بدأوا التحدث عن فاطمة وأنها على علاقة حب مع ابن الشيخ إبراهيم الأصفر وبعد فترة بدأوا الحديث عن حمل فاطمة ثم بعد ذلك تحرشت بها النساء فى القبيلة وضربنها حتى الموت.

وبعد.. فالنماذج التى أراد موشيه سميلنسكى أن يعرضها فى أقاصيصه هى نماذج مشوهه، قصد بها كاتبها تشويه صورة العرب بشكل عام بدافع صهيونيته وأراد أن يكسب من خلالها مكانة أدبية عند اليهود والصهاينة الجدد وأن يحقق فى الوقت نفسه رغبة الصحفى الذى ألح عليه بأن يكتب فى الموضوعات التى كانت تمثل الرومانسية فى الأدب العبرى فى ذلك الوقت، وتستهوى القراء.

ولقد كثرت الأخطاء الدينية والاجتماعية فى أقاصيص موشيه سميلنسكى؛ منها:

كتابته للعبارات الإسلامية بشكل خاطئ يثبت أنه سمع عن الواقع ولم يعشْه، فاختار نماذج تلقائية بسيطة وافترض فيها كل نواقصها بل زعم بأنه عايشها وعرفها عن قرب.

يحيى محمد محمود

أضواء جديدة على العصر العثمانى

صدر مؤخرًا فى القاهرة عن الدار المصرية اللبنانية كتاب الدكتورة نللى حنا، الأستاذة بالجامعة الأمريكية بالقاهرة «تجار القاهرة فى العصر العثمانى»، وقام بترجمته وتقديمه الدكتور رؤوف عباس، أستاذ التاريخ الحديث بكلية الآداب جامعة القاهرة، ويقع الكتاب فى ٢٧١ صفحة، وينقسم إلى مقدمة وسبعة فصول وخاتمة.

تناول التقديم أسباب إعراض المؤرخين عن دراسة التاريخ العثمانى وحصرها فى ندرة المصادر الأصلية، لوقوعه بين عصرين استقطبا الدراسات التاريخية، وهما عصر سلاطين المماليك، والحملة الفرنسية على مصر، بالإضافة إلى انبهار المؤرخين بعصر محمد على، مما جعلهم ينصرفون عن دراسة التاريخ العثمانى، ودعم تلك الأسباب وقوع العصر العثمانى فى منطقة حدودية بين ميدان بحث مؤرخى العصر الوسطى والعصور الحديثة.

فى المقدمة عالجت المؤلفة المصادر والمناهج، وأشارت إلى أسباب لجوئها لترجمة سيرة حياة **أبو طاقية** شاهبندر التجار، حيث أن تلك الترجمة تأتى فى ضوء السياق العام الاجتماعى والاقتصادى والقانونى والثقافى للمرحلة؛ كما أوضحت الأسباب التى تدفع التجار لإنفاق أموالهم فى أنشطة تتصل بالتجارة اتصالا مباشرًا، مثل العمائر الكبرى، وإقراض الأموال للمتصلين بالسلطة، والإفراط فى الاستهلاك.

وجاء اختيار المؤلفة **لأبى طاقية** دون غيره من التجار المعاصرين موضوعًا للدراسة، بسبب تردده على المحكمة الشرعية القريبة من محل إقامته أكثر من غيره من التجار، ولهذا جاءت سجلات المحكمة الشرعية مصدرًا أساسيًا للدراسة، حيث غطت الحُجج المسجلة كثيرًا من

الشـركـات والمعـامـلات والدعـاوى القضائية الخاصة **بابى طاقية**، كما قدمت تعريفًا بزيجاته وعائلته، وبينت اشتغاله بالتجارة الدولية عبر البحر الأحـمـر. وتتـيـح تلك السـجـلات مقارنتة بغيره من البيوت التجارية مـثل **آل الرويعى، وآل الشـجـاعى** وغيرهمـا، وتشير السجلات أيضًا إلى تعامل **ابى طاقية** وبعض هؤلاء التـجـار فى أموال تزيد عن المليـون، وهو مـا يشـيـر إلى مـدى ثراء تلك الطبقة التجارية، ووجود المليونيرات فى مصر منذ العصر العثمانى.

فى الفصل الأول تناولت المؤلفة الرؤية العـامـة للـحـقـبـة التـاريـخيـة، فـأوضـحت فيـه رؤية المؤرخين لتلك الحقبة ، وعملت على أن تبين كيف قام التجار بجهد ملحوظ لتطوير الهيـاكل التجارية للأنماط الخاصة بنشـاطهم، والتـوافق مـع الأوضـاع المتـغـيرة داخل الدولة العـثـمـانيـة، وكـيف تم ذلك بمـعـزل عن التـوسـع الاقتـصـادى الرأسـمـالى الأوروبى، والكيـفـيـة التى عـاد بهـا التـجـار لاحتـلال مـوقع الصدارة من حيث الثروة والنفوذ الاجتماعى، وكيف كـان لقب (شـاهبندر التـجـار) الذى حمله كبير طائفتهم قد حظى بقيمة اجتماعية كبيرة حتى مطلع القرن التاسع عشر. ودرست المؤلفة كيف تـأثر نسق الزواج، وهيكل العـائلة، والبـيت بالثـروة المتنامـيـة، والمكانة العالية التى حققها التجار. وخرجت ببـعـض الملاحظات حـول النظام القضـائى فـيـمـا يتصل بإدارة دفة العـمل التـجـارى، إذ تلقى ترجـمـة حياة **ابو طاقيـة** الضـوء على دور الحاكم فى نشاط التجار، فلم يلجأ إليـهـا للتـقـاضى، ولكن لتـوثيق اتفـاقـاتهم، فى الوقت الذى تراجع فيه دور الإدارة بشكل ساعد مختلف مؤسسات المجتمع على توسيع نطاق عـملهـا ومـجـال نشـاطهـا، بعـد أن توقـفت الدولة عن ممارسـة بعض مهامها، وانتقلت إلي أيدي غيرها من المؤسـسـات. وقـد دحـض الدراسـة الرأي الذاهب استـمـرار مـسـتـوى الإنتاج المعيشى حتى القرن التـاسع عـشـر، حـيـث تثـبت أنه تم تصـدير كميات كبيرة من البضائع مثل الأرز والغلال والمنسوجات التيلية والسكر، وأن مساحة كبيرة تم تخصيصـهـا لإنتاج هذه الحاصلات، وهو ما يؤكد وجـود مـحـاصـيل نقدية قـبل القرن التاسـع عشر بوقت طويل، وتدحض إجماع المؤرخين باتسام الاقتصاد المصرى فيها بالطابع المعاش.

ويتناول الفصل الثانى عـائلات التجار والبيـوت التـجـارية العائلية، ويعالج مسألة قـيام المجتمع بفرض ضوابط والتزامات معينة على سلوك الأفـراد، ومع ذلك أمكن الخروج عن إطار تلك الضـــوابط، واســـتطـاع الأفراد التـعـبـير عن أنفسـهم، ولعل **ابو طاقية** كان مثالاً على ذلك، حيث استطاع أن يشق طريقه فى مختلف مـراحل الحـيـاة، وفقًا للظروف التى واجهته، إذ كان من أسرة من التجار الشـوام الذين اسـتـقـروا بالقـاهرة، ومع اسـتـمـرار صـلاته بأصـوله الشامـية لوقت طويل إلا أنه استطاع ان يكون أكثر اندماجًا فى الشريحة العليا من المجتمع القـاهرى. وكـان أول الألقاب التى حـملها **ابو طاقية** هو لقب (الخـواجـة). وأصـبح (شاهبندر التجار) عام ١٦١٣م وهو أرفع الألقاب فى الحياة الاجتماعية للمدينة، وهو منصب لا يورث، وكـان مـتـاحًـا لأكـثـر التـجـار نجـاحًـا واسـتـحـقـاقًـا وأرقى المناصب غير السيـاسـيـة، يحتل صـاحبـه الحظوة عند السلطات الحـاكـمـة وعـالجت المؤلفة فى الفصل نفسه حركة هجرة

التجار الشوام للقاهرة، فى ضوء هجرة والد ابو طاقية، وكيف استقر بالقاهرة، وكيف تمت تنشئة إسماعيل ابو طاقية بها.

وتحدث الفصل الثالث عن هياكل التجارة، حيث تناول تحليل الهياكل التجارية التى استخدمها جيل ابو طاقية، وهنا تعمم المؤلفة استنتاجاتها، وتقوم بدراسة تاريخ التجارة ليس اعتمادًا على المصادر الأوروبية، ولكن اعتمادًا على أرشيف المحكمة الشرعية، فقد ردت فى ذلك الفصل على ادعاءات المؤرخين لتفسير سهولة اختراق التجار الأوروبيين للأسواق العثمانية بافتقار التجار الوطنيين المهارات المهنية، وذلك من خلال سيرة إسماعيل ابو طاقية، الذى أدار تلك الشبكة التجارية من القاهرة، دون أن يغادرها وكان يبرم العقود مع التجار ويسجلها بالمحكمة الشرعية.

وخصصت المؤلفة الفصل الرابع لدراسة التحول فى أنماط التجارة، حيث درست التعديلات التى ادخلها ابو طاقية - وجيله من التجار - على أنماط العمل التجارى، بمبادرة ذاتية، وليس بوحى من السلطة السياسية، وفى إطار السوق العثمانية، وتزامن ذلك مع اطمئنان التجار على ثرواتهم، مع توافر خبرات كبيرة من التعامل مع السوق مما أدى إلى ظهور اتجاهات تجارية جديدة، نتيجة لظهور حاجات جديدة مثل الحاجة إلى البن والسكر، وهو ما استثمر فيه ابو طاقية أموالاً كثيرة.

وتناول الفصل الخامس التركيب الاجتماعى، حيث قامت الباحثة بتحديد شكل العلاقة بين التجار والسلطة، من خلال معاملاتهم التجارية وغير التجارية، إذ ادخل التجار رموز السلطة شركاء فى بعض أعمالهم، وأقرضوهم المال، وبذلك صاروا أندادًا للحكام، وقد اشترك ابو طاقية فى أعمال تجارية مع بعض الولاة مثل والى اليمن فضلى باشا، الذى شاركه فى التجارة، كذلك أقرض بعض ملتزمى الجمارك للقيام بنشاط تجارى.

كذلك أقام ابو طاقية صلات مباشرة مع المماليك، الذين اعتمدوا على التجار فى الاقراض. ولما كان امراء المماليك منتجين للمحاصيل، فقد أقاموا علاقات وطيدة مع ابو طاقية لتصريف إنتاجهم.

وفى الفصل السادس تناولت المؤلفة تشكيل المعالم الحضارية للقاهرة، فعرضت مستويات الحياة الاجتماعية فى مدينة القاهرة عام ١٦٠٠م، وزودت الفصل بخريطة لمدينة القاهرة، ودرست دور التجار فى التنمية الحضرية، من خلال تشييد المنشآت العامة كالمساجد، والكتاتيب، والأسبلة؛ لذلك أطلقت أسماؤهم على بعض الشوارع مثل شارع ابو طاقية أو الأحياء مثل حى الرويعى، أما عوامل ظهورهم فى مجال العمران الحضرى فترجع إلى أن المدينة كانت تشهد توسعًا عمرانيًا؛ لزيادة الهجرة من الريف للمدينة خصوصًا فى أثناء المجاعات التى كانت تحدث عند نقص مياه النيل.

وتضيف الباحثة فى هذا الفصل أنه من العوامل المباشرة لبروز دور التجار فى مجال العمران الحضرى وجود فراغ نشأ عن غياب دور سلاطين المماليك والباشوات العثمانيين الذين كانوا يساهمون فى هذا المجال من قبل؛ كذلك لم يتورط التجار - وابو طاقية مثلاً - تورطًا مباشرًا فى صراع السلطة.

كذلك اهتم التجار بإقامة العمائر التجارية فى مناطق النشاط التجارى لعدم كفاية الموجود منها فى أوقات الذروة، مثل موعد خروج قافلة الحج، أو موعد وصول السفن التجارية، مما أحدث تغيرًا فى مجال العمران الحضرى، وقد واجهت هذا العمران جملة من المشكلات، مثل الحصول على الأرض اللازمة للبناء، لذلك قام **ابو طاقية** بشراء كثير من الأراضى من السكان، واشترى أجزاء أخرى من الأوقاف لإقامة الوكالات التجارية والمنازل عليها.

وفى الفصل السابع تناولت المؤلفة الحياة العائلية ونظامها فى بيت **أبو طاقية** فى فترة تصاعد مكانته الاجتماعية، لدحض مقولة انعزال الأسرة عن المجتمع، وكيف استطاع أفراد العائلة الذين كانت لهم مواهب خاصة أن يُسمعوا أصواتهم للآخرين فى الأمور التى حلت بهم فلم يتم سحق الروح أو المبادرة الفردية، كما يقول بعض المستشرقين، ولم تؤثر ثروة **إسماعيل ابو طاقية** فى علاقاته بأقاربه فظل يسكن بالقرب منهم، وجعل شقيقه وأولاده من منتفعى الوقف الذى أقامه والذى شمل وكالتين ومصنعًا للسكر.

وكانت زوجات إسماعيل ابو طاقية تقمن فى منزل واحد، يضمهن إلى جوار جواريه، مثل جاريته صايمة البيضاء التى استولدها طفلتين، وقد أقامت السيدات فى مكان منفصل معزول، وأدارت بعضهن ما ورثنه من تجارة بأنفسهن عقب وفاته، وكان الخدم يقيمون أيضًا داخل البيت فى مكان بعيد عن سيده، ولم يولهن سيد المنزل اهتمامًا كبيرًا.

وتضمن الفصل الثامن حصاد الدراسة، حيث دعت فيه المؤلفة إلى إعادة النظر فى الكثير من الآراء المتعلقة بالتجارة والإنتاج، وإعادة النظر فى التاريخ التجارى للدولة العثمانية، وبالاهتمام بالعلاقة بين التجارة الدولية، والزراعة والإنتاج الصناعى، والطريقة التى تم بها الربط بين التجارة الدولية ومظاهر الاقتصاد المحلى.

والكتاب فى مجمله دراسة فريدة فى التاريخ الاقتصادى والاجتماعى لمصر العثمانية فهو يعتمد على أرشيف المحكمة الشرعية لدراسة بيت تجارى كبير، قام فى مدينة القاهرة على أكتاف تاجر ماهر من أسرة شامية، إلا أنه اندمج فى مجتمع القاهرة، وسجل وثائقه فى المحكمة الشرعية، مما مكن الباحثة من خلال تلك الوثائق من رسم صورة لطبقة التجار، ومشاركتها فى الحياة العامة، والحياة الاقتصادية، كما مكن الباحثة من دحض كثير من المقولات، المتواترة دون تمحيص، مما يفتح المجال بشكل أوسع للقيام بدراسات جديدة حول تاريخ مصر الاقتصادى والاجتماعى، ليس فى العصر العثمانى فقط، بل فى الفترة السابقة عليه واللاحقة له، إذ أن المقولات المنتشرة عن التاريخ الاقتصادى والاجتماعى بحاجة إلي دراسة جديدة لدحضها أو لتأكيدها.

عفاف عبد المعطى

شطف النار

احتوت مجموعة شظف النار للروائى جمال الغيطانى، عشر قصص قصيرة، تنوع فيها صوت الراوى، واتسمت بتقطعات زمنية مُحكمة بدءًا من القصة الأولى «سريان» مرورًا «بشطف النار» (هو الضوء الشديد للأحجار الكريمة والمجوهرات النادرة خاصة اليواقيت) انتهاءً «بالدكتور»، كل أقصوصة حملت خصوصيتها فى هم من هموم البشرية التى ترتع فى الحياة بلغتها، وبكل ما تحمله من أبعاد مجتمعية وأيديولوجية، فينفتح الخطاب الروائى - عندما ينظر إليه فى طبيعته الداخلية؛ أى فى علاقته بباقى النص؛ أى باقى الخطابات التى تحتويها المجموعة، علاوة على أن اللغة المزيج التى ينشد الغيطانى إبداعها لا تنطلق من الماضى باعتباره واقعًا خارج اللغة، بل تنطلق من الماضى وقد تجسّد فى كيان لغوى يحمل سماته، وغاية ذلك الانطلاق من الأدب ذاته؛ لأن للأدب حياته الخاصة ومنطقه الخارجى ووجوده المستقل، فغرضه الأساسى محاكاة الأدب نفسه.

للوهلة الأولى مع بداية السطور فى الأقصوصة الأولى المُعنونة بسريان، نجد راويًا ذا خطاب ممتد لوصف معلومات كثيرة فى مساحة قصيرة، فذلك الراوى العليم يتحدث عن المستغرق النائى عن صاحبيه الجالسين فى المقعد الخلفى فى ساعة الغروب، متوجهين إلى زيارة أحد الأضرحة «قرافة سيدى عقبة» فهم آتون من الغرب إلى الشرق عبر مساحة أرض مائلة بشكل غير ملحوظ بالقياس إلى صخور المُقطّم الشرقية.

وها هو المكان المُقدّس، إلى الخلف ضريح ومسجد الإمام الشافعى، وبالقرب مثوى الإمام الليث، وحولهما الأضرحة الشاهقة بجانب المتواضعة، عُلّقت عليها لافتات بأسماء منشئى المراقد الأبدية، أسماء، إمّا لألقاب أو مهن،

ثم تظهر صاحبة العمارة الأنثوية الهادئة فارهة، جمالها يصفه الكاتب وصفًا طويلاً ينتهي به إلى أن يفسح البطل الخُطى تاركًا المكان المُقدّس الذى جاءه مساء مع صاحبيه، يسعى هربًا من الخسران المُبين، وتوحى الأقصوصة للقارئ بجو من القدسية منذ كلماتها الأولى، يزداد فيها الوصف والترادف والتضاد، الذى يخرج معهم القارئ من حالة إلى أخرى، ثم تأتى الخاتمة على عكس توقّع القارئ، حيث يخرج من الجو القدسى إلى الطبيعة البشرية التى تغلب على الإنسان، حتى ولو كان فى رحاب زيارة الأضرحة، حيث يجذبه الجمال الأنثوى فيسعى إليه، مُخلّفاً وراءه المقابر والموعظة.

أما الأقصوصة التالية (إجازة) فتقوم على الاسترجاع، حيث الصحفى الجرىء صاحب القلم المستنير الذى تتداعى داخله صور الماضى لأيام المدينة فى الخمسينيات، بهدوئها وجمالها، حتى مدينة نصر التى أتى إليها منذ عامين، كانت منذ ثلاثين عامًا رمالاً ممتدة، المعسكرات والمنشآت تملأ بعض مناطقها، ولا يوجد سوى مستشفى للأمراض العقلية وآخر للحميات، الآن تلازمه الحراسة ليلاً ونهارًا خوفًا من بطش يد الإرهاب، فاسوأ اللحظات تلك التى تجتاز فيها المدخل إلى العمل أو المنزل؛ لأنه قرأ معظم الحوادث التى تتم عن طريق ملثمين يصوبون ضرباتهم على المُسجّل عندهم من لحظة خروجه من الباب، حتى الرصيف، كلها خمس دقائق يكون فيها الضحية بين الحياة والموت يتوقف مصيره على دراجة بخارية لخفة حركتها، مع إمكانية المراوغة والنفاذ، ومع ذلك فهو متعاطف مع هؤلاء الشباب الذين يتمتعون بالبطالة وانسداد مسارب الأمل، فهو بين نوعين من الشباب، أحدهما مُكلّف بإنهاء ما تبقى من حياته، والآخر مُكلّفٌ بالمحافظة على حياته (حارسان يتعاقبان نوبات الحراسة)، تُركت نهاية الأقصوصة مفتوحة، فلا انتهى عذاب الصحفى المؤرّق بالمصير الذى ظن أنه محتوم،ولا شعر بالأمان، فقط التقى رجلان مجهولان أحدهما قصير والآخر طويل، وتطلعا صوب المدخل.

هكذا يُطالعنا الراوى المشارك المتحدث بضمير المتكلم عن تلك المرأة الرقيقة الحنون التى صحبت معها ضوءًا وظلالاً، وطلعات حقبة كاملة ظن الراوى اندثارها عبر ربع قرن، مسترجعًا لحظة الرؤية القديمة التى تحمل انصع ما يضىء تراثه، فلحظة الرؤية هذه كانت فى أحد الشتاءات الخمسينية التى مرّت من عمر الراوى، ولحظة الرؤية الآنية صيفًا، فهذا البطل المأزوم يعانى حالة من التهويم، والحرمان العاطفى جعلته يظن الصغيرة الآتية للتمرين بالإذاعة، تلك المرأة الجميلة التى قابلها منذ عشرين عامًا، غلب على الأقصوصة التضاد بين لحظة الرؤية الآنية صيفًا، ولحظة الرؤية القديمة شتاء، فى كليتهما كانت المرأة مُصاغة من شظف النار، فهى ياقوته لاتبلى ولا يمكن لغبار أن يعلق بها، ولا للطمر أن يخفض منها، ولا يطالها النسيان، لكن عندما يبلغها الراوى رغبته فيها، تتسع عينا الصغيرة، خوفها باد، بل خشية، بلا.. فزع، تنكمش، تتداخل، يغيب شظف لهيبها، فيميل الراوى مدققًا حائرًا، خجلاً، متسائلاً.

فى طلّة السُبات، بدأ الراوى فى وصف طويل لتلك المنطقة الشعبية من جانب صيدناوى، مرورًا بفندق البركمان ثم دار الإطفاء ثم صندوق

البريد، وصولاً إلى المسرح القومي، الآن سيجد البطل تفسيرا لما حيّره قبل ستة وعشرين عامًا، تلك الانفراجة بين الشفتين، النظرة المتأنية، طويلة التمّوج، تطلّع من خلالها والده إليه عندما مضى ليودعه قبل سفره، هكذا قُدّر له أن يرحل عن المدينة التي امتزج بها وزّع أيامه على أنحائها، نواصيها، مقاهيها، فرّق على لياليها صباباته، وفدت عليه أويقات ظن تبددها من ذاكرته، تومض بوارق شوارق، تفجؤه نسمات وتفد عليه ومضات، البطل صاحب منصب كبير يصوّره الراوي وهو على وشك ترك المكان ويفكر في دقائق كثيرة وأمور تكاد تشغل كل تفكيره، سيبدأ الصراع حول هذه الغرفة، ربما لن يجاهر أحد بشيء في اليوم الأول، لكن السعي سيبدأ خفية، ربما يحسم في اليوم التالي، قد تتغير معالمها، لكن ماذا يعنيه من ذلك؟

لقد صارع البطل حالة الانفصال عن زوجته، ومعاناة أولاده من جراء ذلك، لهذا السبب وكتب معاتبًا زوجته المهاجرة إلى ألمانيا (كان يمكن بكلمة طيبة، تبديل المصائر، فقط كلمة ولكنني لم أسمعها، لم أنطق بها، فجرى ما جرى) ثم يعود الحنين بالبطل إلى لحظات تذكر الماضي، فيلج الفراغ الحسيني المزهر، ويطوف بالمقام ليتوقف أمام الآية:

«قل لا أسئلكم عليه أجرًا، إلاّ المودة في القربى» .

ليتم بعد ذلك توزيع ثروته انتظارًا لمصير محتوم.

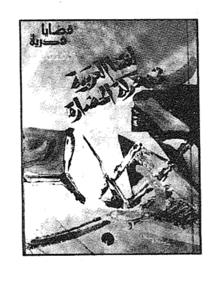
يسبقني حضوره، هكذا قال راوي النبأ (راوٍ مشارك يتحدث بضمير المتكلم) أراه حتى في غيابه، كل ما في الحجرة منسق، مرتب، لا يختل إلا عند تخلفه، يجيء مبكرًا، محمد الفراش غير مُعيّن بالهيئة نشط يحافظ على عمله ولقمة العيش بكل السُبُل، وصف طويل لهذا الرجل الذي يكابد الحياة ويساعد الجميع، ويلبي جميع الطلبات، إلى أن ينبأه الهاتف بموت شقيقه فتُجلسه الصدمة على الأريكة، وهي المرة الأولى التي يراه فيها الراوي جالسًا، ليقول في حسرة (مالنا غيره.. ورقنا كله عنده.. ورقنا عنده.. ورقنا عنده.. حلاّل مشاكلنا)وهكذا تمضي النهايات جميعها، بدون إيجاد حل قاطع، فما طبيعة الورق الذي كان يحمله أخو محمد الفراش ليكرر تلك الجملة ثلاث مرات (ورقنا عنده).

إن علاقة الغيطاني بما يكتب، ليست شيئًا خاصًا معزولاً، إنها عنصر من العناصر التي تؤلف علاقته بكامل الواقع، ولا سيما بالمجتمع الذي يعيش فيه، وبتقصّي مشكلات المجموعة، نجد أنه لا توجد مشكلة جوهرية واحدة تميز الماضي عن الحاضر، أو أقصوصة عن الأخرى، لكن القارئ يشعر تفاعلاً معقدًا بين أقصوصات المجموعة، إلاّ أن فحصًا نظريًا لهذه العلاقة يبين بشكل حاسم أن علاقة الكاتب بمشاكل حاضره قوية ومتفاعلة، وهكذا هو يظل وفيًا لبيئته وجيله الذي جعل تعامله مع عالم الواقع تعاملاً يطمح باستمرار في التفاعل بين ذات المبدع، وكل الكون المحيط به الذي يلزمه النقد والتغيير، فاستلهام الماضي لغة وفكرًا وأماكن من أجل التواصل بين الزمن الذي مضى والذي ظل حيًا عبر لغته التي تجسدّها المجموعة، والحاضر الذي يخفي في داخله - رغم حداثته - بعضًا من الحقب السالفة، التي يحرص صاحب التجليات على وجودها في أعماله جميعها .

حسن طلب

لغتنا العربية فى معركة الحضارة

هذا هو عنوان العدد الجديد من الكتاب غير الدورى (قضايا فكرية) الذي يصدره ويشرف عليه المفكر الكبير **محمود أمين العالم** وتدير تحريره الباحثة **ماجدة رفاعة**، يحمل هذا العدد المزدوج رقم (١٧و١٨)، فقد سبقه ستة عشر عدداً مهما منذ بدأ هذا المشروع الجرىء من مطلع الثمانينيات حتى الآن، ونستطيع من خلال الموضوعات التى تناولتها هذه الأعداد والمعالجات التى خضع لها كل موضوع، أن نلمس الجهد الشاق المخلص الذى بذله **محمود أمين العالم** فى اقتحام القضايا الساخنة المرتبطة ارتباطا جوهريا بحياتنا المعاصرة فى شتى مجالاتها: الثقافية والسياسية والاجتماعية، فمن سؤال: (من يحكم



مصر) فى العدد الأول، إلى (مصر بين التبعية والخيار الاشتراكى) فى العدد الثانى، وهكذا فى سائر الأعداد التالية التى صدرت وعينها على الواقع بما يطرحه من أسئلة وما يثيره من إشكالات عديدة مثل (أزمة النظام الرأسمالى فى مصر) و(الطبقة العاملة المصرية) و(الصراع العربى الصهيونى) و(الإسلام السياسى) و(الحركة الشيوعية المصرية) و(الأصوليات الإسلامية)، وأخيراً هذا العدد الجديد حول اللغة ومعركة الحضارة.

لقد أحسن الأستاذ **محمود العالم** صنعا بإثارة قضية اللغة أو

بإعادة إثارتها إن شئنا الدقة، فهي قضية مطروحة منذ فجر النهضة المعاصرة، فلا نكاد نرى واحداً من الرواد الكبار إلا وقد وجد نفسه في مواجهتها؛ يمتحن الأسئلة ويقترح الحلول، هكذا كتب **جبر ضومط** عن قضايا اللغة العربية وإشكالاتها المستجدة، وكتب **سلامة موسى** عن (البلاغة العصرية واللغة العربية)، **وإسماعيل مظهر** عن (تجديد اللغة العربية) **وساطع الحصري** عن (اللغة والقومية) **وعثمان أمين** عن (اللغة والفكر)، وكذلك كتب **إبراهيم مدكور وطه حسين والعقاد** وغير هؤلاء جميعاً من الرواد الذين أرقهم سؤال اللغة وما يرتبط به من قضايا أخرى مثل الترجمة والتعريب والتحديث الثقافي والتربوي والاجتماعي بشكل عام.

تعكس هذه المحاولات الفردية الرائدة بلاشك؛ دور اللغة في السياق الحضاري عامة، وفي فترات التحول الكبرى خاصة؛ وإذا كان العرب قد واجهوا شيئاً من هذا في القرن الثاني الهجري وما بعده، حين أدت حركة الفتح إلى الصدام بين اللغة العربية وغيرها من اللغات والثقافات الخاصة بالشعوب المفتوحة، فإن التحدي هذه المرة مختلف اختلافا جوهريا، فقد كانت العربية لغة السادة الفاتحين الذين يستطيعون فرضها على الشعوب المغلوبة فرضا، ولم يكن دور اللغويين العرب في هذا التحدي يزيد كثيراً عن مقاومة اللحن والتنبيه المستمر إلى اعوجاج اللسان كما هو واضح من الكتب التي وصلت إلينا حول (تقويم اللسان) و(لحن العامة)؛ أما اليوم فالوضع معكوس، لأن اللغة العربية صارت لغة المهزومين المتخلفين أمام مدّ الحضارة الغربية الحديثة وطوفانها الكاسح في شتى المجالات التكنولوجية والعلمية، والفنية والأدبية، ومن هنا تأتي أهمية هذا العدد من (قضايا فكرية) كما تصورها كلمة التقديم التي يقول فيها **محمود العالم**:

«إن لغتنا العربية - رغم ما تحقق لها من تجديد وتطوير وتطويع نسبي لمقتضيات العصر وحاجات المجتمعات العربية طوال هذا القرن - فإنها لا تزال متخلفة عن المستوى الثقافي والعلمي خاصة لعصرنا الراهن، وعن الوفاء بحاجات مجتمعاتنا العربية وضرورات تنميتها البشرية، وبالتالي الإنتاجية».

انقسم العدد إلى ستة محاور، أولها يهتم بالقضايا اللغوية العامة، وفيه يكتب **حسن حنفي** عن اللغة والفكر **ويحيى الرخاوي** عن اللغة العربية وتشكيل الوعي القومي، **ومجدي عبدالحافظ** عن البيولوجيا واللغة، **وجيردا منصور** عن اللغات القومية والعولمة؛ أما المحور الثاني فيدور حول بعض القضايا المنهجية والبنيوية، ومن المشاركين فيه: **أحمد مختار عمر واحمد درويش وعبده الراجحي ومديحة دوس**، وفي المحور الثالث يكتب عن ازدواجية اللغة كل من **سيد البحراوي وخليل كلفت وسعد حافظ محمود وعبدالله بوخلخال** وفي المحور الرابع عن الترجمة يشارك كل من **عبدالله إبراهيم ومحمد يونس الحملاوي وخليل نعيمي ومحمد علي زيد**، وفي المحور الخامس حول المعاجم يشارك **عبدالله العلايلي واحمد ابو سعد والعفيف الأخضر**، وأخيراً يشارك في المحور السادس عن اللغة والمستقبل كل من

حسن محمد وجيه وخيرى دومة وفتحى إمبابى ونبيل على. وسائر الأسماء المذكورة من المتخصصين فى اللغة والمهتمين بقضاياها فى الجامعات أو خارجها.

ولعل فى هذا العرض الذى لم يتسع لأكثر من الإشارة إلى العناوين الأساسية، ما يكفى ليجعلنا نقف على أهمية هذا العمل الموسوعى الشامل عن اللغة العربية وموقفها فى معركة الحضارة اليوم؛ خاصة حين نجد أنفسنا أمام هذا التنوع فى وجهات النظر وطرق التناول، لكتاب مختلفين فى رؤاهم وتوجهاتهم وتخصصاتهم الدقيقة.

وإذا كان الجانب النظرى والفلسفى قد غاب عن موضوعات هذا العدد إلا ما تناثر فى ثنايا المقالات والبحوث التطبيقية، فإن اهتمام **محمود العالم** بأسئلة الواقع وانعكاسها على اللغة فى هذا المنحنى الحضارى الخطر الذى نعيشه، هو الذى يبرر هذا الغياب.





● **تاريخ الشيطان:**

موضوع هذا الكتاب جديد في المكتبة العربية، ومن هنا تأتي أهميته باعتباره كتابا رائدا في موضوعه، وباعتباره يسد نقصا ملحوظا للدارسين، والمثقفين بصفة عامة، الكتاب من تأليف **وليم وودز** W.Woods، وقد نقله إلى العربية الشاعر السوري المعروف **ممدوح عدوان**، الذي استطاع، فضلا عن حسن اختياره للكتاب، أن يقدمه إلينا في عربية مشرقة تجمع بين السلاسة والوضوح.

ينقسم الكتاب إلى ثلاثة عشر فصلا، يعالج فيها المؤلف تطور صورة الشيطان في التراث الإنساني منذ العصور البدائية حتى مطلع العصر الحديث، على نحو ما تتجلى في شتى



الأساطير والمعتقدات والديانات الوثنية أو المنزلة، وكيف أن هذه الصورة قد تحددت من خلال الطقوس والممارسات المتنوعة التي كان السحر من أهم عناصرها.

صدر الكتاب عن (دار الجندي) بدمشق، في ٢٨٠ صفحة من القطع المتوسط.

● **افتتاحية الحلم والطلوع:**

ديوان جديد للشاعر المصري **محمد عليم** المقيم الآن في الكويت ؛ وتعبر قصائد الديوان عن تجربة حية متماسكة، وناضجة فنيا، تشكلت من خلال نسيج خبرة الشاعر ومعاناته الخاصة في الغربة؛ أو معاناته المشتركة مع بني وطنه في هذا الزمن البائس؛ وقد تضافرت موسيقى القصائد العذبة في هذا الديوان، مع بساطة الصور ورهافة الخيال، لتصنع في النهاية تجربة خصبة لا يحس القارئ معها بالتصنع ولا بالافتعال.



صدر الديوان على نفقة الشاعر في طبعة أنيقة متميزة، وضم اثنتين وثلاثين قصيدة.

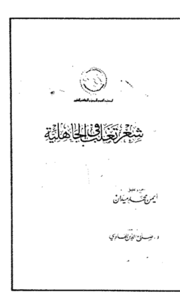
● **سفينة الخريف الخلاسية:**

مجموعة قصصية للأديب العماني المعروف **علي المعمري**؛ في هذه المجموعة عشرة نصوص تنتمي إلى الكتابة الجديدة التي تتواشج فيها لغة السرد ولغة الشعر، وتتقاطع لغة الواقع مع لغة الحلم؛ لنجد أنفسنا في مواجهة عمل أدبي حداثي بلغته ورؤيته وتشكيله.

صدر الكتاب عن (دار الجديد) اللبنانية في ١٢٥ صفحة من القطع المتوسط.

● **الطبع والتكلف في التراث النقدي والبلاغي:**

منذ أصدر الدكتور **محمد الهيهاوي** كتابه الرائد عن (الطبع



والصنعة في الشعر) قبل ثلاث سنوات طويلة، ولم يظهر كتاب جديد مستقل في هذه القضية، حتى جاء الدكتور **عيد بلبع** ليقدم لنا قراءة جديدة لهذه القضية في هذا الكتاب (قضية الطبع والتكلف) في التراث النقدي والبلاغي، ولعل أهم ما تتميز به هذه القراءة الجديدة، هو الاعتماد إلى جانب المصادر التراثية، والبحوث العربية السابقة، على الدراسات النقدية الحديثة في الغرب، خاصة الدراسات البنيوية والأسلوبية سواء في المصادر الأصلية أو التي تم نقلها إلى العربية.

صدر الكتاب على نفقة المؤلف، في ٢٠٠ صفحة من القطع الكبير.

● شعر «تغلب» في الجاهلية:

يبين لنا الدكتور أيمن محمد ميدان جامع شعر قبيلة «تغلب» في تقديمه لهذا الشعر؛ كيف أن الديوان الأصلي لقبيلة «تغلب» الذي كان قد صنعه السكري وأبو عمرو الشيباني، ضمن ما تم جمعه من دواوين القبائل، قد ضاع أو اختفى، فقد كانت آخر إشارة تدل على الرجوع إليه، هي تلك التي أوردها «**السيوطي**» ضمن كتابه (شرح شواهد مغني اللبيب) في القرن العاشر، ويستدل الباحث من ذلك على أن الديوان ظل موجودا حتى أواخر القرن الحادي عشر الهجري، ولا يعرف أحد مصيره بعد هذا التاريخ؛ وقد أقدم الباحث على أن يعيد جمع الديوان من شتى المصادر القديمة مطبوعة ومخطوطة، فكان هذا الكتاب، الذي نطالع فيه ما استطاع الباحث أن يجده للشعراء التغلبيين الجاهليين؛ وللشواعر التغلبيات كذلك، ومما يزيد من قيمة هذا الجهد الشاق، أن الباحث قدم له بتاريخ واف لأيام «تغلب» وحروبها في الجاهلية. وقد راجع هذا العمل المرحوم الدكتور **صلاح الدين الهادي**.

صدر الكتاب عن معهد المخطوطات العربية بالقاهرة، في ٣٠٠ صفحة من القطع الكبير.

● الفكر السياسي عند المعتزلة:

يتناول هذا الكتاب، الذي كان في الأصل رسالة جامعية حصلت بها

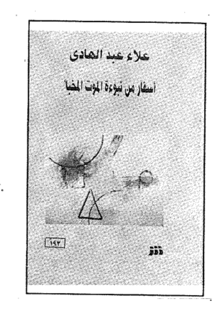


الباحثة **نجاح محسن** على درجة الدكتوراه، جانبا مهما من جوانب تاريخ علم الكلام عامة والفكر الاعتزالي خاصة، وهو الجانب السياسي في تراث المعتزلة، وقد عرضت الباحثة لموضوعها عبر سبعة فصول، أولها يدور حول مصادر الفكر السياسي عند المعتزلة، والفصول الباقية حول الأبعاد السياسية في الفكر الاعتزالي كما تتجلى في الأصول الخمسة وفي موقفهم من الشيعة وفي رؤيتهم لقضية الإمامة.

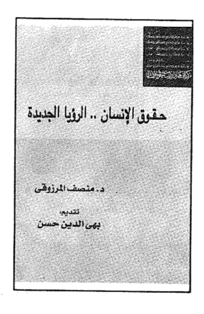
صدر الكتاب عن (دار المعارف) بالقاهرة في ٢٧٠ صفحة من القطع الكبير.

● أسفار من نبوءة الموت المخبأ:

ديوان جديد للشاعر **علاء عبد الهادي**، هو الثالث في ترتيب النشر بعد







ديوانه الأول (لك صفة الينابيع يكشفك العطش)، والثانى (حليب الرماد) الصادر عن (دار صاعد) بالقاهرة، هذا بخلاف الدواوين الأخرى التى لا تزال مخطوطة والدراسات النقدية والترجمات الفلسفية التى تشى بعمق ثقافة الشاعر «علاء عبد الهادى» وتنوع نشاطه، فهو بالإضافة إلى هذا كله، قد أوشك على الانتهاء من أطروحة الدكتوراه حول (المسرح العربى القديم والنوع الأدبى)

صدر هذا الديوان عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، فى ٩٥ صفحة من القطع المتوسط.

● الصباح لا يبادلنا جواهره:

هذا الديوان الثانى للشاعر التونسى **باسط بن حسن**، بعد ديوانه الأول (عطر واحد للموتى) الذى صدر عن (دار توبقال) بالمغرب عام ١٩٨٩. يضم ذلك الديوان الجديد قصيدتين طويلتين أولاهما بعنوان الديوان نفسه، والثانية بعنوان (أنخاب أخرى)، والشاعر ينتمى إلى الموجة الجديدة من شعراء قصيدة النثر رؤية وتشكيلا؛ وفى هذا الديوان الذى كتبه بين عامى ١٩٨٨ و١٩٩٥ يقدم لنا تجربة جادة تميزه عن طوفان الهذيان والتهويم الذى يتستر وراء قصيدة النثر عند شباب الشعراء فى هذه الأيام.

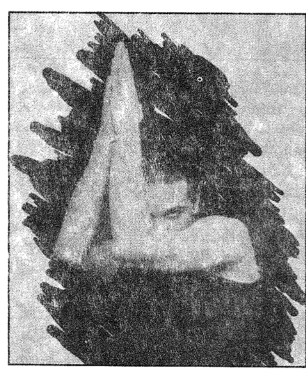
صدر الديوان على نفقة المؤلف فى ٨٠ صفحة من القطع المتوسط.

● حقوق الإنسان .. الرؤية الجديدة:

يأتى كتاب الدكتور **منصف المرزوقى** هذا ضمن سلسلة الإصدارات المتميزة التى يصدرها (مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان) فى سلسلة (مبادرات فكرية)، وهذا الكتاب هو السادس فى هذه السلسلة، ويحاول المؤلف من خلال رؤية عربية لاتتعارض مع الرؤية العالمية لحقوق الإنسان المعاصر فى الحرية والحياة الكريمة، أن يفحص شتى الأبعاد الممكنة التى تضمن لهذه الحقوق أن تصان بعيدا عن الأخطار التى تحدق بها وتهدد بإهدارها، وقد اقتضاه ذلك أن يناقش كثيرا من القضايا التربوية والسياسية والوطنية. قدم للكتاب **بهى الدين حسن** رئيس مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان.

صدر الكتاب فى ١٥٥ صفحة من القطع المتوسط.

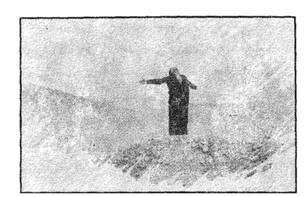
مهرجان المسرح التجريبى ٩٧



من عرض مركز الهناجر للفنون لكريم التونسى «الوجه الآخر للصمت»

فى عامه التاسع يطل علينا المهرجان الدولى للمسرح التجريبى، ومع إطلالته تثار القضايا، ويدور حوله النقاش الهادئ أحيانًا والساخن فى معظم الأحيان.

شاركت فيه هذا العام ٤١ دولة قدمت ستة وخمسين عرضًا مسرحيًا من بين هذه الدول إحدى عشرة دولة عربية. واستبعدت لجنة اختيار العروض خمسة عشر عرضًا أجنبيًا من المشاركة فى المهرجان. وكان معيار الاستبعاد هو بعدها عن مفهوم التجريب الذى يتبناه المهرجان. وشاركت مصر فيه رسميًا بعرضين مسرحيين هما: «صحراء شادى» لوليد عونى، و«أيام الإنسان» لناصر عبد المنعم. عدا عروض مسرحية مصرية أخرى على هامش المهرجان من بينها العرض المسرحى «ترنيمة» لإنتصار عبد الفتاح،



من مسرحية «الوجه الآخر للصمت»



من مسرحية «الوجه الآخر للصمت»

و«رحلة» هانى غانم و«اسطبل» أحمد مختار، وعرضان يمثلان المسرح القومى هما «سنوحى» و«القاعدة والاستثناء» وعروض مسرحية تمثل مركز الهناجر للفنون، من أهمها «الوجه الآخر للصمت» لكريم تونسى، وعرضان يمثلان الهيئة العامة لقصور الثقافة.

كرّم المهرجان تسعة رواد مسرحيين فى العالم. من بينهم حسن عبد الحميد من مصر، واثنان من العالم العربى: رضا دريرة (تونس)، وانطوان كرباج (لبنان).

ومثّل لجنة التحكيم أحد عشر عضوًا برئاسة المسرحى الإيطالى لويجى ماريا موزاتى، ومن بينهم عضوان مصريان هما الفنان أحمد عبد الحليم، والناقدة نهاد صليحة.

أما الندوة الرئيسية فهى اتجاهات التجريب فى مسرح المرأة، وندوة أخرى بمناسبة مرور مئة وخمسين عامًا على ظهور أول نص مسرحى باللغة العربية، وهو صياغة «بخيل» موليير باللغة العربية لمارون نقاش عام ١٨٤٧م.

أصدر المهرجان هذا العام خمسة عشر كتابًا عن أهم التيارات المسرحية فى العالم. ومن بينها دراسات عن مسرحية مؤلفة، لتصبح إصدارات المهرجان الدولى ستة وثمانين كتابًا فى مكتبة المسرح التجريبى على مدار تسع سنوات.

هذه فقرة إحصائية ضرورية تعرض لنا فى إيجاز فعاليات مهرجان المسرح التجريبى عام ٩٧. لكن السؤال الذى يفرض نفسه: ما أطروحات تجريب مسرحنا المعاصر فى مختلف دول قارات العالم؟! ما مساراته؟ وفى أى اتجاه يتوجه بنا؟!

والسؤال الأهم: ما الذى يجنيه مسرحنا المصرى والعربى منه؟ وما تأثير هذا التجريب فى إبداعات شبابنا المسرحيين بعد مرور تسعة

أعوام منذ أن بدأت فعاليات هذا المهرجان الدولى واعترفت به هيئة اليونيسكو؟ أهو مهرجان يحتضن التجريب الحقيقى فى المسرح ويسعى إلى إفادة مبدعينا، هادفًا إلى التواصل الحميمى مع مختلف التجارب المسرحية الإنسانية وصيغها؟!!

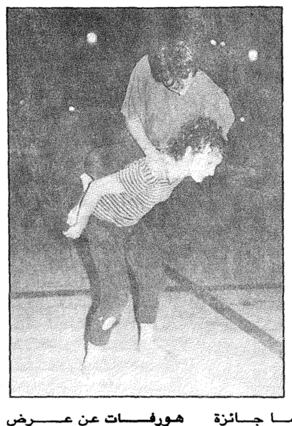
تجريب لذات التجريب أم بهدف التأصيل:

فى أطروحات هذا العام يثبت تجريب دول العالم أنه تجريب خالٍ من التمركز أو التمحور حول قضية بعينها، على الرغم من أن بعض الدول وقعت فى أحبولة الندوة الرئيسية وشعارها «حول التجريب فى مسرح المرأة»، فقدمت عروضها استلهامًا من هذه الفكرة الرئيسية على شكل «مونودرامات» مسرحية حول المرأة. حاول بعضها أن يعالجها فى أطر جديدة كمسرحية «ميديا» التى قدمتها إسبانيا بالمشاركة مع فنزويلا أو النمسا. وقدمها البعض فى إطار موسيقى غنائى، وكانت بولندا المثال الواضح حيث عرضت مسرحيتها «طريق.. إليك». لكن معظم التجارب المسرحية المتميزة حاولت أن تقدم تجارب تسعى للتجريب فى مفردة من مفردات داخل نسيج التجربة المسرحية.

من أهم عروض هذا العام العرض المسرحى البريطانى (٧٠ ممر هيل) الذى قدمته الفرقة الإنجليزية «أمبرو بابل» وقد فاز بأفضل عرض مسرحى فى المهرجان. ويدور حول بطله «فيليم» الذى يحيا بمفرده فى منزله بأحد أحياء لندن.

وينبع التجريب فيه من أنه يؤكد مفردة «الكلمة» وكيف تكون فاعلة عندما تقع داخل كيان العرض المسرحى ما بين التجسيد والسرد عبر البنية الدرامية للعرض المسرحى، فيتداخل فيها الماضى بالحاضر ويحدث اشتباك حميمى يؤثر على الفعل الدرامى وحدثه. «ففيليم» بطل المسرحية يحيا وحدته الصامتة، وهو عاطل عن الفعل، وممارسة عمل ما. فأشباح الماضى تسكنه وتصارعه أشواقه وحنينه إليه: إلى ماضيه الكئيب عندما ولد طفلاً ميتًا، لكن القمر كان عطوفًا عليه، ووهبه الحياة إشفاقًا على أمه التى اعتقدت أنها ولدت طفلاً ميتًا، فأخذت تهزه غير مصدقة. فالعرض - إذن - يحاول استعادة اكتشاف «الكلمة» ووضعها فى مكانها الصحيح الذى يعيد أهميتها ولا يقوم بحذفها ويحاول هذا العرض - عبر هذا المفهوم - إثراء «الكلمة» وإعادة فكرة التجريب فى أصول العرض المسرحى الذى لا يمكن أن يخلو من الكلمة؛ مع استخدامه لأبسط إمكانيات العرض المسرحى فى السينوغرافيا والإضاءة أو الإطار المشهدى العام للعرض المسرحى.

مشاهد من العروض التجريبية





مشهد من العرض البلجيكي

أما جائزة «أفضل إخراج» فقد فاز بها المخرجان المجريان: إيفا ماجيار وشابا هورفات عن عرض «المخادعون» فيطرح المخرجان فى هذا العرض المسرحى مفردة «الجسد» وتجلياته، ويدفعان بأجساد الممثلين الخمس (ثلاثة رجال وامرأتين) أن يطرحا عبر تأويلات أجسادهم فكرًا

وتعبيرًا وحضورًا فعالاً وقراءة ليست هذه المرة على مستوى الكلمة الملفوظة، بل التعبير الجسدى المنطوق. وهى قراءة فاعلة لما يكمن داخل هذه الأجساد، فى رغبتها التفرد والتوحد والثورة ضد التسلط والخداع. وفى لحظة من لحظات العرض المسرحى تجتمع وتداخل هذه الأجساد حول مائدة مربعة لا تسمح «دكتها» إلا بجلوس أربعة، ويزاحم الخامس الأربعة، من أجل الحصول على مكان واحتلال بقعة مكانية يمتلكها، تحقيقًا لرغبته ورغبة الآخرين الدفينة فى الاستحواذ والتملك. ويحدث الفعل المسرحى عبر مشاهد خمسة متتابعة، الفضاء المسرحى المشكّل بدوره معزوفة سينوغرافية يتخللها عنصر الموسيقى/ الصوتى الصاخب المقصود. يقود كل هذا وذاك الجسد الإنسانى فيدفع بتجلياته، حيث يحتوى الزمان والمكان ليؤكد مفردة تجريبية مهمة الا وهى جسد الممثل ووجوده الرامز/ الموحى داخل الفضاء المسرحى.

«اتريديس» تجريب فى التاويل الدرامى والمسرحى:

لم تمنح اللجنة الدولية عرض «اتريدس» جائزة أفضل عرض مسرحى، بل منحته لجنة النقاد المصريين شهادة التقدير الخاصة باعتباره الأفضل، لكن اللجنة الدولية منحت ممثلته اليونانية كريستانى دوزى عن دورها فى هذه المسرحية جائزة افضل ممثلة.

عند اقدام أبى الهول وتحت سطح الأهرامات، قدمت الفرقة اليونانية تجريبًا فى التاويل المسرحى عبر مقتطفات من أعمال الكتاب المسرحيين الكبار: ايسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس. وموضوع العرض المسرحى هو اللعنة التى أصابت ال اتريوس وفقًا لمنطوق إلياذة هوميروس.

يبدأ العرض المسرحى بمشهد الأضحية عندما يقرر «أجا ممنون» دفع ابنته «إيفيجينيا» ملقيًا إياها فى البحر الساكن قربانًا له فتطلق الآلهة الغضبى الرياح المكونة، فتدمع سفن اليونانيين إلى طروادة، حتى تتحرر هيلين امرأة الملك مينلاوس؛ أخى أجا ممنون من براثن «باريس» ابن ملك طروادة؛ ثم يعود أجاممنون للبلاد (اليونان) فيلقى مصرعه على يدى زوجته كليتمنسترا التى تخونه مع إيجستوس انتقامًا لما فعله بابنهما. وتثأر الابنة الكبرى إلكترا، وتنتظر أخاها أوريستوس فينتقما من أمهما الخائنة ويثأرا لأبيهما المقتول. ويقتل أوريستوس أمه وعشيقها فتنتهى سلسلة الانتقامات المتعددة، وتكمن الأنفس فى جنباتها، طلبًا للصفح والمغفرة.

ولا تنبع أهمية هذا العمل من حكى الملحمة الهوميرية ولا من السرد الدرامى لها، بل من ذلك التزاوج فى الرؤى التفسيرية الملحمية. فالنظرة الأيسخوليسية تعكس

شخوصها - وفقًا للعرض المقدم المعاصر - فى منظور طقوسى طوطمى يرى أن الحياة تمتزج داخلها شتى المشاعر والرغبات الإنسانية من حب وكراهية وشهوة وانتقام وموت لتسير معًا فى دورة كونية سرعان ما تتكرر. فالعواطف البشرية جزء لا يتجزأ من الوجود الإنسانى. أما الرؤية السوفوكليسية فترى مصائر البشر بمنظور أقرب إلى الاستدلال المنطقى أو الاستنتاجى rationative، فالكاتب اليونانى يسعى لمحاكمة الأبطال التراجيديين لأنفسهم، وكأن مصائرهم ما هى إلا استنتاجات فاعلة لأفعالهم، وأقدارهم المرسومة ما هى إلا آثار مترتبة على سلوكهم الإنسانى، ولا يحاكم سوفكليس أبطاله بقدر ما يتيح لهم مواجهة النفس.

وليس هو بأخلاقى بالمفهوم الدينى بقدر ما هو باحث عن الحقيقة. لكن هذه الحقيقة تتخذ مسوحًا عصريًا واقعيًا عند كاتبنا الثالث يوربيدس الذى يسمى الأشياء بمسمياتها الحقيقية، ويتعامل مع مختلف العواطف البشرية والأحاسيس الإنسانية بمنطق الواقع اليومى ساعيًا لتعرية الفضيلة المقنعة، ويكشف عن نوازع الضعف الإنسانى.

«أتريدس» - إذن - هى مزيج من هذه الرؤى، وضعها المخرج اليونانى المعاصر يانيس ماغريتس فى عمله المسرحى ليكشف من خلالها الحقيقة المطلقة، ينتقى لها فضاء سينوغرافيًا رحبًا؛ هو ذلك الفضاء القابع فيه أبو الهول وأهراماته، ويبدأ العرض المسرحى عند منتصف الليل لتخرج الأشباح من مكامنها، فتودع فى أنفسنا همومًا وخوفنا الكبير، نستقبل فجر اليوم الجديد فتغتسل أرواحنا من الإثم. فالعرض المسرحى فضلاً عن تميزه باستخدامه المتقن للفضاء المسرحى المصرى الفرعونى، فإنه يضعنا فى قلب ثقافة إغريقية تتوحد مع الثقافة الفرعونية وحضارتها فى كل لا ينفصل. وتمثل الأزياء بتصميماتها المتعددة وألوانها المتسقة تناسقًا هارمونيًا مع الصحراء وليل المكان سينوغرافية غير متكررة يندر أن نراها فى عرض مسرحى آخر.

أما جائزة أفضل ممثل فاقتسمها كل من الممثلين: الألبانى ميروش كاشى عن دوره فى العرض المسرحى «دفاع سقراط» والأسترالى «رينز فورد» فى العرض المسرحى «الهبوط»، الذى حصل بدوره على أفضل سينوغرافيا فى نتائج النقاد المصريين؛ كما حصل العرض الإيطالى «المتحف المائى» على جائزة أفضل تقنية. واختلفت آراء النقاد المصريين عن آراء لجنة التحكيم الدولية. ورغم اختلاف الأحكام إلا أنه كان هناك إجماع على أفضلية العروض التى لا تزيد عن ثمانى عروض مسرحية من مجموعها الذى وصل إلى ستة وخمسين عرضًا مسرحيًا؛

حيث أضافت لجنة النقاد المصريين لهذه العروض المتميزة العرضين المسرحيين «ميديا» للمخرج لويس جارفان، وهو عرض مسرحي مشترك لإسبانيا وفنزويلا؛ والعرض الياباني «هولوكوست» ومنح بطله ماساكي شهادة تقدير خاصة عن أدائه التمثيلي المتميز.

الملاحظات:

يمكن لنا التحدث عن عروض مسرحية أخرى تحتاج إلى التقديم والتحليل النقدي الهادئ الباحث عن مفردات التجريب المسرحي داخل نسيج هذه العروض الكثيرة المتعددة؛ فضلنا أن نتذكر بعضها وليس جميعها لأنها أفضلها. وتبقى بعض الملاحظات الجديرة بالتوقف عندها:

* كثرة العروض المسرحية في المهرجان الدولي لا تتيح للمتفرج مشاهدة متريثة دقيقة للجيد منها والذي يسير منهجه اقترابًا من التجريب؛ خاصة أن معظم العروض المقدمة لا يصل مستواها الفني إلى المتوقع منها؛ لقد طغى الكم على الكيف. لذلك ينبغي أن تهتم اللجنة العليا للمشاهدة باختيار أهم خمسة عشر عرضًا أو عشرين على الأكثر، والاهتمام بتقديمها في المهرجان الدولي بحيث تكون المشاركة المصرية بأكثر من تجربتين؛ فتتاح الفرصة لأكثر من مبدعين للاشتراك. وأقترح أن تلغى الجوائز المقدمة، لأنه ليس ثمة تجريب يمكن مقارنته بتجريب آخر أو منحه أفضلية أو تميزًا فلكل تجربة تجريبها الخاص ومفرداتها المسرحية الخاصة يصعب معها المقارنة.

* ينبغي أن تتاح الفرصة لقيام حوار نقدي بناء من نقاد مسرحيين أجانب ومصريين وعرب مع المبدعين والمتلقين.

* ثمة تطور ملحوظ في المستوى الفني للعروض التجريبية للدول العربية كالسعودية والكويت واليمن والأردن وغيرها من الدول العربية الباحثة لنفسها عن الجديد في فنون المسرح.

* يجب إعادة النظر في كيفية اختيار التجريب المسرحي المصري بواسطة لجنة من المحكمين المصريين المتخصصين من فنانين (ممثلين وسينوغراف ومخرجين) وليس فقط من الصحفيين والنقاد، ولا ينبغي أن ينحصر الاختيار في الرقص الحديث الذي يتكرر كل عام، أو التجريب الشعبي الواقعي الفوتوغرافي لملامح تراثنا المعتمد على خلق عروض مسرحية فولكلورية سياحية. ويمكن طرح هذا النوع من العروض في مهرجانات الفنون الشعبية المحلية أو الدولية.

* أكد هذا المهرجان الدولي بعد دوراته التسع، أن التجريب المسرحي المصري في حاجة إلى النضج والوعي بمفردات العرض المسرحي وتأويلها تأويلاً فنيًا يبحث من جهة عن مفردات واقعنا المصري الأصيل غير السياحي؛ وينظر من جهة أخرى إلى مختلف إنجازات ما

يقدمه المسرح العالمى المعاصر. ولذلك يصبح من الضرورى توسيع رقعة البحث عن المواهب المسرحية من المبدعين فى محافظات مصر جميعها من الدلتا حتى صعيد مصر وفى الواحات، والتخلص من النظرة الفوقية الأحادية الجاهلة التى ترى القاهرة مركزًا للثقافة؛ وأن الإبداع قاصر عليها. حان الوقت للبحث عن صيغ إبداعية جديدة أكثر أصالة وأقرب تواصلاً مع صيغ التجريب المسرحى وأصوله ومناهجه.

* لقد أثبت هذا المهرجان، أن المحاولات الإبداعية للمسرحيين الأجانب فى أوروبا وفى دول أمريكا اللاتينية أكثر نضجًا ووعيًا فى أطروحاتها على مستوى الشكل والتقنيات والمنهج وقبل كل شيء الوعى الفكرى المعرفى من إمكانات التجريب المصرى، أو العربى. ويرجع هذا - فى ظنى - أن تجريبهم قائم على حرية إبداع المبدعين، و«ولوكس» التجريب الذى لا يخشى أو يتقنع أو يتهمش. وأثبت كذلك أن التجريب ما هو إلا محصلة منطقية لتجارب مسرحية سابقة/رائدة، بدأت لديهم - بشكل طبيعى/ تاريخى - من القرن الخامس قبل الميلاد وحتى الآن.

* تؤكد هذه الحقيقة أن التجريب فى مجال الإبداع مرهون بتواصل التجربة الإبداعية من الماضى مرورًا بالحاضر، وإرهاصًا بالمستقبل. والتجريب لديهم - وليس كما لدينا - بداية لطريق الإبداع وليس نهاية له؛ محاولة لاستشراف الرؤى الأخرى، والإصغاء لحوار الآخرين، ليس تبنيًا له بقدر ما هو تفهم لمساراته، ووعى بمفرداته. لذلك تبدو الإعدادات المتعجلة للعروض المسرحية المصرية قبل بدايات المهرجان الدولى بشهر أو شهرين أو فترة أطول، نوعًا من التلفيق ودرجة من الدجل المخل، بدلاً من أن تكون هذه العروض محصلة لتجريب مستمر ومتواصل لسنوات وسنوات، وجزءًا من «ربيرتوارات» فرقنا المسرحية.

* إن مسرحنا اليوم فى حاجة ملحة إلى تجريب مستمر، ينهضه من ركوده ورقاده الطويل. ولا ينبغى أن تنتهى الحالة التجريبية بانتهاء احتفالية التجريب ذات الأحد عشر يومًا أو تتوقف بإعلان نتائجه، بل ينبغى أن يكون هذا المهرجان الدولى مدخلاً وشرطًا لاستمرار الإبداع الفنى لكل شاب مبدع أو مخضرم. فالتجريب ليس مجرد ثقافة وافدة، بل هو شيء وربما كل شيء - تواصل مع الداخل واستفزازًا للمكنون، والمسكوت عنه فى كيانات الإبداع والمبدعين.. فهل تعلمنا الدرس؟!

هناء عبد الفتاح

متابعات
رسائل جامعية

التناص فى شعر شعراء السبعينيات

نوقشت فى أغسطس الماضى رسالة الماجستير المقدمة من **فاطمة قنديل.**

وكانت لجنة المناقشة مكونة من د. **جابر عصفور** مشرفاً ود. **عبدالمنعم تليمة** ود. **صبرى حافظ** أعضاء.

وقد حصلت الطالبة بعد المناقشة على تقدير امتياز مع التوصية بطبع الرسالة وتداولها بين الجامعات الأخرى.

ولعل أهم ما يميز هذا البحث هو اشتباكه مع قضايا الواقع الشعرى فى مصر. ففى بحث أكاديمى رصين ناقشت **فاطمة قنديل** أكثر من قضية شائكة يدور حولها الكثير من اللغط فى حياتنا الشعرية المعاصرة لعلها تبين من عنوان الرسالة ذاته؛ فقد فضت الالتباس والفهم المبتسر لمصطلح «التناص» الذى لا يعنى البحث عن المصادر، أو عن «أصل» أول ينتسب إليه نص الشاعر. و«التناص» بوصفه مصطلحا ما بعد حداثى لا يهتم «بالأول» و«الأصل» بوصفه «الأب» الشرعى للنص، وإنما يهتم التناص بالنص من حيث هو «كتابات متعددة، تنتج من ثقافات متعددة وتدخل فى حوار، فى باروديا، فى نزاع» كما يقول **بارت**، أو «تبديل للنصوص أى تناص، بمعنى أنه فى فضاء النص تتقاطع ملفوظات عدة مأخوذة من نصوص أخرى يحيِّد كل منها الآخر» كما تقول **جوليا كريستيفا**. إذ يصبح النص هو التناص نفسه، وفضا للالتباس قامت **جوليا كريستيفا** باقتراح مصطلح آخر هو التحويل Transposition لتنفى عن التناص فكرة دراسة المصادر.

وبهذا الفهم مضت **فاطمة قنديل** تسائل الجيل الشعرى السابق عليها (فهى شاعرة بارزة فى حركة الثمانينيات) كيف «تحولت» النصوص السابقة لتصنع نص شعراء السبعينيات، وذلك عبر

دراسة اربعة شعراء فقط تراهم أبرز شعراء الظاهرة هم: حسن طلب، حلمى سالم، رفعت سلام، عبدالمنعم رمضان.

والقضية الثانية التى واجهتها فاطمة بالتساؤل والبحث، هى ما أعلنه الشعراء حول نصوصهم بأنها مغامرة، وتحدث قطيعة مع اللغة الشعرية السابقة، أو تؤسس لقصيدة جديدة. وتتساءل فاطمة: هل نحن أمام جيل شعرى له خصائصه المتميزة أم نحن أمام امتداد لحركة شعرية سابقة؟ هل هناك اختلافات جوهرية بين هؤلاء الشعراء فى علاقتهم بمن سبقهم من تيارات؟ هل هناك تحولات فى النص الشعرى ذاته على مدى السنوات العشرين الماضية أم نحن أمام شعر يعيد استهلاك نصه الشعرى ذاته؟ هل يمكن أن يكشف لنا درس التناص فى هذا الشعر عن نتائج يمكن أن نختبر بها مقولات الجدة والقطيعة التى يطرحها الشعراء.

وفى محاولة البحث الجادة فى التصدى لهذه الأسئلة يصنع أول خطوة نحو تاريخ جمالى لظاهرة الشعر العربى المعاصر التى يرى أنها وقفت عند حد التاريخ الاجتماعى السياسى كما يشير مصطلح «السبعينيات» نفسه وما شابهه من مصطلحات (خمسينيات، ستينيات،.. إلخ). وقد قسمت **فاطمة** البحث إلى اربعة فصول لتدرس فى كل فصل شاعرًا مستقلا فمنحت بحثها نوعًا من التماسك والوحدة كان سيفقدها لو أنها وزعت النصوص على ثيمات. كما بحثت عند كل شاعر عما يسميه **ريفاتير** «المولد» وهو جملة حرفية صغرى، ولكن «القصيدة تتولد من تحول جملة حرفية صغرى إلى إسهاب سطول ومعقد وغير حرفى».، فمنح مفهوم المولد بحث **فاطمة** السيطرة على المادة المتشعبة.

درست **فاطمة** علاقة شعر **حسن طلب** بالتراث العربى، وعلاقة شعر **حلمى سالم** بالنص الصوفى والنص الأدونيسى، وعلاقة شعر **رفعت سلام** بالتراث العربى والغربى، وشعر **عبدالمنعم رمضان** بالرواية وتقنيات السينما والنصوص الفرعونية والمسكوت عنه فى الثقافة العربية. ورأت **فاطمة** أن الشعراء الأربعة - على اختلافاتهم - قد وجدوا فى رمزية الفينيق من حيث احتوائه على المتناقضين ومن حيث دلالته على الانبعاث والتجدد تجسيداً للتوتر بين الحياة والموت من ناحية، وتجسيدًا لأولية الدال - الجسد الذى يخلق ذاته ويصنع بتعدد سياقاته معناه، على المدلول المطلق المتعالى الذى يحل فى الدال ويسبقه ويختزل دلالته. ولقد جسد لجوء هؤلاء الشعراء إلى رمزية الفينيق - من وجهة نظر **فاطمة** - ذلك التوتر بين نصوصهم الشعرية ونصوص الشعراء التموزيين.

وقد حدد البحث نوعين من العلاقات التناصية للشعراء الأربعة: الأول علاقة تسقط المستقبل على الماضى، وتجعل النص «الآخر» إجابة عن سؤال الذات فلا تدخل فى حوار مع هذا النص الآخر. والثانى ينطوى على الحوار بين النص والمتناص والعلاقة الأولى (يمثلها **حلمى سالم** و **رفعت سلام**) التى تجعل من المستقبل صورة للماضى وتبحث عن إجابة فى النص الآخر تفصح عن خطاب احادى فى جوهرها، يصل العلاقة بين النص/ النصوص الأخرى التى تدخل فى سياقه بالعلاقة بين الدولة المركزية ورعاياها، الذين مهما

تعـــددوا يظلون تحت لواء هذه المركزية أو النص الشعرى للشاعر. أما العلاقة الثانية (ويمثلها حسن طلب و عبدالمنعم رمضان) فهى تكشف لنا عن ذلك الجدل الدائم بين النص والنص الآخر، لتنطوى على قدرة النص الشعرى على الصمود عبر تحولات الأطر المرجعية، انطلاقا من التحدد الذى تحمله دلالة الحوار نفسـه من حيث هى تعديل دائم لوجهات نظر الأطراف المتحاورة.

ومن هذا المنظور ترى فاطمة أن مصطلح شعر السبعينيات يضم اتجاهين: الأول (سالم، سلام) يعيد استهلاك نصه الشعرى مسقطاً الديوان الآتى على الديوان السابق، وباحثـا عن إجابات مماثلة فى النصوص الأخرى مما يمثل من وجهة نظرها يقيناً ما بفكرة الذات عن نفسها، فيصل بينها وبين اليقين الثورى لشعر الخمسينيات والستينيات والاتجاه الثانى (طلب - رمضان) يضع نصه الشعرى والنص الآخر موضع التساؤل والحوار، مما يجعلنا أمام مشروع فردى يعيد إنتاج نصه الشعرى بذلك الوعى الذى يتجدد دائما، والذى ينعكس على ذاته فيتأملها فى ضوء ذلك الجدل بين الأنا والآخر.

وبذلك لا يمكننا القول إن «كل» شعر السبعينيات هو شعرالقطيعة، والتمرد، والمغايرة، والتأسيس لحركة شعرية جديدة فبعض الشعراء يعيد إنتاج العلاقات الجمالية والعلاقات الاجتماعية والسياسية لحركات شعرية سابقة.

حازم شحاتة



أحمد مرسى

إشكالية الترجمة والمسرح

كتاب أمريكا يعيدون إنتاج روائع المسرح الأوربى

لا أذكر على وجه الدقة كيف عرّج الحديث مع كاتب ومترجم صديق إلى قضية التعريب أو الترجمة غير الحرفية سواء كان المترجم يجيد اللغة التى ينقل عنها، مثل دريني خشبة فى حالة ملخّصاته الرائعة للأساطير اليونانية، التى قد نقلها إمّا عن الفرنسية أو الإنجليزية على الأرجح، وحافظ إبراهيم فى كتابه أو صياغته لرواية فيكتور هيجو «البؤساء» أو مجدولين - تحت ظلال الزيزفون» للطفى المنفلوطى، الذى أعتقد، إن لم أكن مخطئًا، انه نقل الرواية عن ترجمة، ربما كانت حرفية أو غير حرفية لمترجم محترف.

ولا أنكر - مع تقديرنا للدور الذى لعبته هذه المؤلفات فى زمنها بالنسبة لغالبية القرّاء الذين لم تُتح لهم فرصة قراءة مثل هذه الأعمال الأدبية الهامة فى لغاتها الأصلية - أنّنا ضعفنا بطبيعة الحال، لاختلاف الزمان والمكان، أمام غواية السخرية، وبصفة خاصة من الترجمة بالوكالة أو ترجمة الترجمة العربية إلى العربية ولكن بأسلوب خاص متميّز، أقلّ ما يوصف به هو عدم الأمانة للأصل.

ولكن، لدهشتى، اكتشفت أنّ الترجمة - بالوكالة - أصبحت مؤخّرًا عملاً، ليس مشروعًا فحسب ولكنه مطلوب أيضًا فى الوسط المسرحى.

إلاّ أنّ الأسباب التى أدّت إلى تبنّى هذه العملية - ترجمة الترجمة - تختلف اختلافًا جوهريًا عن الأسباب التى دفعت المنفلوطى إلى كتابة - أو بالأحرى صياغة - رواية «مجدولين». فالأعمال المسرحية التى تعرّضت وسوف تتعرّض لإعادة الصياغة على نحو خاص يخدم رؤية المخرج، هى أعمال معظمها سبق ترجمته، إذا كان الأصل بلغةأجنبية، وصدر فى عدة ترجمات إنجليزية، ومن بينها أيضًا أعمال كلاسيكية مكتوبة باللغة الإنجليزية.



تشيكوف .. الثالث من اليسار يتوسط أفراد ممثلى مسرح الفن بموسكو

وفى دراسة تحمل عنوان «كتّاب المسرح الكبار اليوم منشغلون بترجمة كتّاب الماضى»(*) تقول سيلفيان جولد أن البروفات لم تكن تسير سيرًا حسنًا. فقد تعثّرت المسرحية التى اقتبسها تونى كَشْنَر Kushner عن كوميديا كتبها المؤلف الفرنسى كورنيل (كورنىْ) فى القرن السابع عشر فى مشاكل تقنية. وخشية أن يتململ المؤلف الأصلى فى مقبرته قلقًا على ما تعرّض له عمله، قرر كَشْنَر ومخرج المسرحية مارك لاموس، أن يعيدا طباعة بروجرام المسرحية. وقد غيّرا العنوان من «الوهم»، تأليف تونى كشْنر، على أساس «مسرحية لبيير كورنيل» إلى «الوهم»، تأليف بيير كورنيل، اعدّها بتصرّف تونى كشنر».

ويقول كشنر، متذكّرًا إنتاج مسرح هارتفورد فى ١٩٨٩، أنه فى اللحظة التى فعلوا فيها ذلك «انتهت جميع المشاكل التقنية. فيما عدا الليلة السابقة للافتتاح، حيث جاء شخص ما ونزع نصف أحرف إسمى من واجهة مسرح «الماركى Marquee» فى «برودواى».

وتقول سليفيان جولد انه إذا كانت أشباح الكتاب المسرحيين القدامى تصلصل سلاسلها هذه الأيام، فلابدّ أن هناك سببًا. فكتاب الدراما ذائعو الصيت من أمثال بريان فريل Brian Friel، ودافيد ماميت Mamet، ومايكل فراين Frayn، ولا نفورد ويلسون، وتوم ستوبارد، قد انهمكوا فى إعداد مسرحيات كتاب الدراما الأوروبيّين العظام باللغة الإنجليزية. فهم يقتسمون الإعلانات مع تشيكوف، وإبسن، وكورنيل، ويهزّون فى مضمار العملية نهج المسرح فى تناول الكلاسيكيات.

وكان أحدث مثال شهدته برودواى، الصياغة أو الإعداد المسرحى الحىّ الذى قام به فرانك ماكجينس Mcguinness لمسرحية إبسن «بيت الدمية» التى امتدّ عرضها حتى ٣١ اغسطس، والتى لعبت بروعس بعض النقاد بفضل نصاعة لغتها ونبرتها المعاصرة. ومثل معظم اقرانه فى لعبة ترجمة الأعمال المسرحية، انجز ماكجنيس عمله المسرحى بدون معرفة بلغة العمل الأصلى.

لقد دأب الكتاب المسرحيّون على اقتباس - وفى بعض الأحيان مجرّد انتحال - عمل كتاب الدراما الأجانب على مدى العصور. وقد أعاد شكسبير كتابة مسرحيات أوروبية، وترجم جوته Goethe شكسبير. لكن المترجمين المحدثين العظام، مثل كونستانس جارنيت الذى جلب تشيكوف إلى العالم المتحدّث باللغة الإنجليزية. فى بداية هذا القرن، كانوا دارسين أكاديميّين وليسوا كتابًا مسرحيين.

ولا يعجب تود هيمس Haimes، الذى دأبت فرقته المسرحية Rouud about theater على إحياء الكلاسيكيات الأوروبية من اجل جمهور برودواى، لتزايد الاقتباس والترجمات التى يعدّها كتاب الدراما. وهو يعتقد أن المحافظة على سلامة القصة تتطلب أن تكون الترجمة مسرحيةً - تياترالية -. وقد درج الكتاب المسرحيون، لا على كتابة اداب جيّد فحسب، ولكن أيضًا كتابة مسرحيّات قابلة للتمثيل والإخراج.

وفى إنجلترا، أصبح تكليف كتاب المسرح بإعداد ترجمات جديدة

«طقسًا دينيًا تقريبًا». ويقول دافيد هير، الذى حققت مسرحيته «ضوء السماء» نجاحًا مدويًا فى برودواى، كما نجحت ترجمته لمسرحية تشيكوف «إيفانوف» فى الموسم الماضى فى لندن «نستطيع أن نختار إحدى صياغات «النورس» التى أعدها معظم كتاب المسرح البارزين البريطانيين. ومن المضحك، إلى حدٍّ ما، أنه كلما قام شخص ما بتقديم إنتاج جديد، يشعر أنه مضطرٌ إلى الحصول على ترجمة جديدة.

ولا تقتصر الرغبة فى إعادة اكتشاف العجلة، كما تقول صاحبة الدراسة، على إنجلترا، فقد حفزت الترجمات البريطانية رغبة مماثلة فى الولايات المتحدة. ويقول روبرت فولز Falls، المدير الفنّى لمسرح جودمان فى شيكاجو، الذى كلف الكاتب المسرحى الأمريكى ريتشارد نلسون بان يترجم «بستان الكرز» لتشيكوف، «أن معظم الروائع الكلاسيكية التى ورثناها قد ترجمت منذ فترة تتراوح من ٤٠ إلى ١٠٠ سنة. وهناك فارق كبير بين لغة هذه الترجمات والإنجليزية الأمريكية كلغة».

ويضيف أنه يمكن أن يفكرَ فى استخدام ترجمة ماكجينيس إذا أراد أن ينتج مسرحية «بيت الدمية». إلاّ أنّه يستدرك بقوله أنه يكن احترامًا شديدًا لهذه الترجمة، لكنها تنطوى على إيقاعات إنجليزية وإيرلندية. ثم يتساءل ما الذى يجعل أىَّ أحد يريد أن يقدِّم ممثلون أمريكيون مسرحية إسكندنافية بلهجات بريطانية؟.

ويعتقد مايكل فينجولد Fein-gold، وهو ناقد مسرحى بصحيفة «فيليج ڤويس» The village voice الأسبوعية ومترجم محترف للأعمال المسرحية، أن الأكاديميين وكتّاب المسرح يمكنهم أن يدمّروا الأعمال الآلية التى يقومون بترجمتها. وبينما يمكن أن يرفض معظم كتّاب المسرح الترجمة أو الإعداد المسرحى، يقول فينجولد أنه شهد مسرحيات عظيمة دمّرها كتاب مسرحيون إنجليز وأمريكيون لأنهم لم يفهموا ما الذى يقصده العمل الأصلى.

ويؤكد المترجمون الذين يؤدون عملهم بالطريقة العتيقة، بمعرفة دقيقة باللغة التى يترجمونها، على أهميّة فهم ظلال النصّ الدقيقة إلى جانب فهم النصّ نفسه. ومع ذلك، يرى الشاعر ريتشارد ويلبور، الذى يُعتبر على نطاق واسع مترجم موليير البارز، أن الترجمة الحرفية لا تنجح أبدًا. ويقول. أن الإخلاص فى الترجمة الذى استهدفه دائمًا كان فى ترجمة الأفكار فكرة بفكرة وليس كلمة بكلمة.

ولهذا يختلف نفس العمل المترجم تبعًا لاختلاف ترجمته. ومن هنا يرفض ماكجنيس فكرة تقديم مسرحيات الماضى بحيث تكون أمينة فى تصوير زمانها. وهو يتساءل ما هى حقيقة الزمن؟ إننى لا أملك ماكينة للزمن» إن كل ما أستطيع أن أفعله هو أن أقدّم قراءة أمينة لما أراه هناك، وأن أحترم حقائق العمل المسرحى المحورية».

ولكن المشكلة هنا هى تحديد هذه الحقائق المحورية بدون التمكن من قراءة الأصل. وقبل أن يبدأ لانفورد ويلسون إعداده لمسرحية «الشقيقات الثلاث»، الذى أُستُخدِم فى الموسم الماضى فى إنتاج سكوت إليوت لمسرح Round about، عهد بإعداد ترجمتين حرفيتين، واحدة من مترجم لغته الأصلية الإنجليزية

ويتقن اللغة الروسية إتقانًا جيدًا، والأخرى من مترجم لغته الأصلية الروسية ويتقن الإنجليزية إتقانًا جيدًا. وحصل على شريط تسجيل لإنتاج مسرح «موسكو آرت» للمسرحية، كما حصل على النص الروسى. وبعد ذلك التحق بمعهد برليتز، حيث أنفق أكثر من مئة ساعة فى تعلّم اللغة الروسية، وهكذا استطاع أن يستخدم كلاً من الشريط والنصّ إلى جانب الترجمتين الحرفيتين ولكن أقرانه، باستثناء عدد نَزْر، لا يذهبون فى تقصّى الأمانة إلى هذا الحدّ أو الشطط. إنهم، كما تقول سولڤيان جولد صاحبة هذه الدراسة الهامة والممتعة، يكتفون بالاعتماد على ترجمات حرفية من إعداد دارسين أكاديميين. وقد حاول ستيفن واد سووورث Wadsworth، الذى أصبح أخصائيًا فى مسرح الكاتب الفرنسى بيير دى ماريڤو de Marivaux ـ القرن الثامن عشر، أن يفعل ذلك عندما طُلب منه فى البداية أن يُترجم ويخرج مسرحية لـ دى ماريڤو. ويقول انه، عندما حصل على الترجمة، أدرك فى الحال أنها لم تكن حرفية. «لا يمكن أن تكون هناك ترجمة حرفية، بأية حال من الأحوال».

وقد وقعت الكاتبة المسرحية البريطانية بام جيمز Gems، التى قدّمت مسرحيتها "stanley" على مسرح Circle in the Square فى نيويورك فى الموسم الماضى، وقعت على نفس الاكتشاف عندما كانت تعمل مع مترجمين أكاديميين. فقد لاحظت، على سبيل المثال، أن هذه الترجمات تعكس فى معظم الأحيان تفسيرًا دراميًا لعالم لغوى. وبعد أن أوضحت مطالبها، تقول إنها حصلت فى النهاية على ترجمة حرفية تمامًا لمسرحية إبسن «حورية البحر»، ولكنها تعترف بأن المشكلة هى أن النص يستعصى دائمًا على الاختراق. فاللغات لا تتماسك.

أما دافيد هير، الذى طلب من مترجمه أن يعطيه أكبر قدر ممكن من التفسيرات، فقد حصل على شتّى التأويلات المختلفة لكل سطر ـ ما يشبه قاموسًا رائعًا لما يمكن أن تعنيه الكلمات المختلفة.

وعلى نقيض ذلك، يطلب ماكجينيس، مثل بام جيمز، «نقلا محايدًا تمامًا للأصل. ويشدّد على أهمية التحرّر من القواعد اللغوية وعدم الاجتهاد والتقعّر فى قراءة النصّ، ويقول ماكجينيس انه يحاول فى ترجماته أن يعود إلى إثارة مشاهدة العمل للمرّة الأولى، «وهذا يعنى العودة إلى الانفعال».

ويعطى الكاتب المسرحى المعاصر لنفسه الحقّ فى إعادة تشكيل ـ أو بدقة أكثر تشذيب ـ شخصية أو شخصيات المسرحية المترجمة من أجل مساعدة مشاهد اليوم على فهمها كما أراد المؤلف الأصلى من المشاهد أن يرى أبطاله. وعلى سبيل المثال ، أُضطر ماكجينيس إلى إعادة تشكيل شخصية «تورفولد»، الزوج المستبدّ فى مسرحية «بيت الدمية»، باستبعاد بعض سطوره التى تعكس سطوته، حتى يجعل المشاهد المعاصر يرى ما الذى أحبته «نورا» فى هذا الزوج. ويقول الكاتب «هناك عناصر بغيضة فى شخصيته، لكنه يتحلّى أيضًا بجوانب طيبة»، ولهذا أراد ألاّ يغلب الجانب السيىء فيه.

وقد واجهت «جيمز» نفسها المشكلة فى عرضها لمسرحية «بيت الدمية». فهى تعتقد أن زوجته كانت

لابدَّ ستهجره إذا كان مجرَّد إنسان بشع. فهو، فى نظرها، زوج فيكتورى مثالى - فهو أمين، ويعمل بجدّ، وجذَّاب بشكل واضح. لكنها لم تقتطع سطوره، واستعاضت عن ذلك بإسناد دوره إلى ممثل شمالى شاب وسيم. وبذلك يشعر المرء بتعاطف أمومى معه عندما ينطق بتلك السطور. وهى مع ذلك تتفهم الأسباب التى أضطر من أجلها ماكجينيس إلى اختصار النص. وتقول «إنها مشكلة، عندما تتعامل مع عادات وسلوك تغيَّرت تغيّرًا شديدًا».

لكن لا يتفق الجميع على أن الجمهور يحتاج إلى مساعدة عندما يواجه أعمالاً من الماضى، ويقول الشاعر ويلبور Wilbur، على سبيل المثال أنه لا يحاول أن يكيِّف موليير حسب الجمهور المعاصر فيما عدا استخدام لغة واضحة وبسيطة.

ويدافع ماكجنيس عن تدخله فى تصوير إبسن لشخصية تورفالد. «إذا كنت قد قصدت فى البداية أن أقدِّم ممارسة محض أكاديمية، لكان رأيى فيما أنه خطأ، لكننى لا أسعى إلى تدريس إبسن للناس: إننى أريد أن أمتع - وأن أقدِّم مسرحية مثيرة تحدث شيئًا من الصدمة التى لابد قد أحدثتها عندما أفتتحت لأوَّل مرة».

وبرغم أن جميع الذين شاركوا فى هذه العملية يقولون إن ممارسة تكليف الكتاب المسرحيين بإحياء الكلاسيكيات تعنى خدمة جمهور المسرح، يحبنى الكتَّاب من الممارسة أكثر مما يحصلون عليه من حقوق النشر. ويقول ويلسون انه اكتشف أن الترجمة تساعد فى اجتياز مراحل النضوب فى عمله الخاص. وكانت الترجمة، بالنسبة لدافيد هير، البديل للإخراج، الذى يمكنه من تصوّر الإخراج ذهنيًا. أما بالنسبة لتونى كَشْنر، فهى فرصة لبحث مشكلة درامية على مستوى «الفورم» بصورة محضة.

ويبدو أن ممارسة الترجمة تتجاوز تلك الآثار إلى التأثير فى عمل الكاتب المسرحى نفسه. وفيما يشبه الاعتراف تحكى بام جيمز أن مخرجًا مسرحيًا يابانيًا ذائع الصيت استأذنها فى مشاهدة إحدى بروفات مسرحية لها باسم «العمة مارى». وبعد مشاهدة المسرحية، وكان موضوعها عن زوْج من المخنَّثين ممن ينتحلون مظهر المرأة «الترانسفتايت»، تنقلب حياتهما رأسًا على عقب نتيجة لدخول امرأة شابة فى حياتهما، قال المخرج للكاتبة «هل هذه «فانيا»، لا؟». •

وتؤكد الكاتبة المسرحية أنها صُعقت كليةً، لأنها كانت قد انتهت فى التوّ من العمل فى إعداد ترجمتها الخاصة لمسرحية تشيكوف «العمّ فانيا». ولكنها لم تكن قد أدركت هذا التأثير وتعترف «لكن برغم الوسط المختلف اختلافًا كليًا، كانت الموضوعة - التيمة - التى استخدمتها مشابهة جدا».

وإذا كانت قد ظهرت آثار من تشيكوف فى أعمال الكتاب المسرحيّين الذين ترجموها، فالعكس يمكن أن يحدث أيضًا. ويقول دافيد هير إن تشيكوف كان عندما كتب «إيفانوف» كاتبًا مسرحيًا يافعًا، وغير ناضج ناضج تقنيًا. وقد ترك إحدى العقد الفرعية بالمسرحية بدون حل. ولذلك كتب «هير» نهاية لتلك العقدة.

ولما كان تشيكوف قد أعاد صياغة الفصل الرابع عدة مرات،

وأنه كان الفصل الذى لم يرض عنه بقدر رضاه عن الفصول الأخرى، لم يشعر «هير» بأىّ وخز ضمير بشأنه. بل إنه شعر، على حدّ قوله، بأن «انطون سوف يسعد أيّما سعادة لأنه حلّ مشكلة قد استعصت عليهبصورة ما».

كما شعر **تونى كَشْنَر** بالدافع فيما يتعلق بإعادة بناء مسرحية س. أنسكى Ansky (ديبوك Dybuk) التى قُدّمت على مسرح هارتفورد فى ١٩٩٥، وسوف تُقَدم هذا الموسم بمسرح جوزيف باب العام فى نيويورك فى شهر أكتوبر. ويقول إن معظم الناس يتذكرّونها باعتبارها قصة حبّ مؤثّرة، وهى ربما كانت قصة الحبّ الوحيدة فى جميع الأدب الغربى التى يتبادل فيها العاشقان على المسرح ثلاثة سطور. فقد أقيم بناء المسرحية بصورة فجّة، لأن **أنسكى** كان إثنوجرافيًا وليس كاتب دراما فى واقع الأمر.

وإذا كان الهدف من الإعداد المسرحى أو تحديث ترجمات روائع المسرح القديمة أو إعادة قراءتها، هو تمكين المشاهد المعاصر من الاستمتاع بتلك الأعمال، فلا يتردد الكاتب المسرحى المعاصر فى الاعتراف بحقيقة أن صياغته الجديدة للعمل المسرحى القديم سوف يعفَى عليها الزمن بعد عشر أو خمس عشرة سنة، وستبقى دائمًا أعمال **إبسن وكورنيل وتشيكوف** معينًا لكتّاب آخرين.

ويقول **ماكجينيس** أن ترجمته لمسرحية «بيت الدمية» سوف يتجاوزها الزمن بعد عشر أو خمسة عشر سنة، لكن **إبسن** لا يمكن أن يتجاوزه الزمن أبدًا. وسوف يأتى شخص ما آخر وسوف يترجمه إلى لغة عصره.. «لأن لغتنا تتغيّر بصورة دائمة».

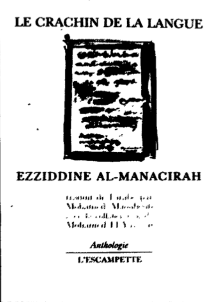


صالح صبيعة

رذاذ اللغة

مختارات بالفرنسية لعز الدين المناصرة

عن دار سكامبيت الفرنسية المتخصصة فى نشر الشعر العالمى صدرت مختارات من شعر عز الدين المناصرة [إحدى عشرة قصيدة فى ثمانين صفحة] بترجمة المغربى الدكتور محمد موهوب. وهذه هى أول مجموعة شعرية عربية تصدر عن دار سكامبيت، وقد أقيم حفل توقيع للشاعر المناصرة فى باريس مؤخراً، وحفل آخر فى مدينة بوردو، والقصائد المترجمة هى:



[يتوهّجُ كنعان/ رذاذ اللغة/ رسائل متبادلة بينى وبين الموت/ جفرا دثّرينى لأنام/ جفرا أرسلت لى داليةً وحجارة كريمة/ خُذْ جرعَة لليقظة/ تشمع كبد إيكار/ جاك بريفير الأول/ حجر الفلاسفة/ وهل بقى فى المدينة حدائق أيها السيّد/ أ.. وى... ها].

وفيما يلى ترجمةً كاملة لمقدمة محمد موهوب للمجموعة الشعرية:

نشرت أولى قصائد الشاعر للناصرة في صحف القدس عام 1962، وانتمى لجماعة [مجلة الأفق الجديد ـ ١٩٦١ ـ ١٩٦٦] في القدس، ونشر قصائده فيها [١٩٦٤+ ١٩٦٥ + ١٩٦٦]، وبدأ نشر قصائده في مجلة الآداب البيروتية، اعتباراً من العام ١٩٦٥. وصدرت أولى مجموعاته الشعرية [ياعنب الخليل] عام ١٩٦٨ و[الخروج من البحر الميت] عام ١٩٦٩. معنى ذلك أنّ للناصرة [شاعراً شاباً] بدأ قبل هزيمة ١٩٦٧ وليس بعدها .

مـسكونًا بالهـوية والأسطورة والرمز.

إنها لمفارقة كبيرة أن لايُعرف الشـعـر الفلسطيني الحـديث في فرنسا - مع أنه يشكل حلقة هامة في التـجربة الأدبيـة العـربيـة - إلا من خـلال ترجـمـات شـعـر مـحـمـود درويش [تمتّ ترجـمـة خـمس مـجـمـوعـات شـعـرية له]. وإذا كنا نسـتطيع الزعم بأن الجـمـهـور الفرنسي يعرف محمود درويش جيـدًا، فـإن الجـمـهـور الفـرنسي لايعرف تجربة سميح القاسم الذي ترجم له عمل واحد. من هنا رأينا أن نقدم للجمهور الفرنسي مختارات شعرية لرمز آخر من رموز الشعر الفلسطيني الحديث ألا وهو الشاعر عز الدين المناصـرة، المولود عـام ١٩٤٦ في بلدة بني نعـيم - الخليل. وهذا يعني أن نقـدم للجـمـهـور الفرنسي نشيدًا شعرياً، رافق أحلام الأجـيـال العـربيـة في التـغـيـيـر والديمقراطية في مرحلة الستينيات والسـبـعـينيـات وقـد وصلت بعض قصائده إلينا في السبعينيات عبر الفنان اللبناني مارسيل خليفة، خـاصـة [قـصـيـدة جـفـرا - ١٩٧٥] و[بالأخضر كفّناه - ١٩٧٦].

وقبل أن نعرض لخصوصية شعر المناصرة، علينا أن نشير إلى أنه مع أبناء جيله من الشعراء الذين ظهروا إثر هزيمة ١٩٦٧ يحملون ذات النَفَس الشعري. هذا لايعني أنّ أياً من هؤلاء الشعراء، كان ينتظر ذلك الحدث لكي يكتب بعيداً عن الطبيعة الإجرائية لذلك التاريخ. وبدون الدخول في التفاصيل، فإننا أردنا بإشارتنا إلى ذلك التاريخ أن نبرز أهمية ذلك الحدث وأثره الكبير على مجمل الإبداع الفكري والأدبي في العالم العربي.

لنتذكر أيضًا أنّ كل شعراء هذا الجيل قد ساهموا كثيراً أو قليلاً في رسم معالم الشخصية الفلسطينية المستقبلية والدولة الفلسطينية القادمة، أي بمعنى خلق وطن، ولكن الإنسـان يظلّ أبعـد من أن يكون تجسيداً بسيطاً للإرادة السياسية، فالحرب الأهلية اللبنانية من وجهة نظر المناصرة هي بمثابة امتداد لتلك التي تشتعل في الأراضي الفلسطينية المحتلة [جفرا جاءت لزيارة بيروت]. وفي قصيدة جفرا أو في عكا أو في بيروت [تتشابه أيام المنفى كدت أقول: تتشابه غابات النبع هنا وهناك] إنّ الأشكال المتعددة لهذا المنفى هي نتيجة لوجود المستوطن الإسرائيلي [وهناك بقايا الرومـان... السلسلةُ على شكل صليبٍ...] أو قوله [إنْ هي إلا جسد إبراهيمْ/ إنْ هي إلا أبناؤك ياجفرا/ يتعاطون حنينًا مسحوقًا في فجر ملغومْ/ إنْ هي إلا أسوارك مريامْ/ إنْ هي إلا عنب الشامْ/ ماكانت بيروت وليستْ لكن تتوافد فيها الأضدادُ/ خلفكَ رومْ. وأمامك رومْ].

- مسكوناً بهويته - لم يتوقف شعر المناصرة عن استدعاء الذاكرة الفلسطينية، مسُائلاً كل مكوناتها [الكنعانية المسيحية الإسلامية] فالحضور القوي للرمز والأسطورة الذي يمنح هذا الشعر ثراءً كبيراً، يصبّ في هذا الاتجاه.

إنّ شعر المناصرة وهو يسعى لإيجاد ملاذ للشاعر ولذويه، يستثمر قضية الوطن جاعلاً منها مكاناً يتجلى فيه كل العشاق وكل محبوبات الشعراء. فهي تدعى تارة فلسطين وتارة جفرا، حيفا، عكا... [جفرا الوطن المَسْبِيّ]. وينتج عن هذا التماهي، مجموعة من التشابكات:

ذات الشاعر مع ذات الجماعة [الشعب والقضية]، كما هى المحبوبة مع الأرض والمدينة، والطفولة والأم. ويضاف إلى هذا أيضًا [اللغة]: وهذا ماتوحى به القصائد المختارة فى هذه المجموعة. وكل ما ذكر من موضوعات، يتناولها المناصرة بأشكال مختلفة.

إنّ النقد الذى يوجهه الشعراء للسياسة باعتبارها تحالفًا مؤقتًا، والذى أشرنا إليه، يجد له مثيلاً فى النقد الذى يوجهه المناصرة إلى اللغة [لغة المعاجم لابن منظور والفيروزبادى] وكذلك لغة الفن العربى والشعر. يسخر المناصرة فى قصائده المختلفة من تشبث الشعر التقليدى العربى بالعروض، باعتباره الشكل الوحيد لاستقبال القول الشعرى. ونجد هذا فى قصيدتيه: [رذاذ اللغة] و[حجر الفلاسفة]. يقول المناصرة مخاطبًا اللغة: [أمسح تضاريسك بأدواتى القبائلية/ أفكُّ برزخك العالى/ أحلّ عقدتك العصبيَّة/ أغرق فى ينابيعك، أفضُّ ختمك، تشهقين/ فأستريح على ظهرى كجثّة شهيد.].

ويضاف إلى الخاصيتين السابقتين، خاصية [التراجيديا] التى تحدد النبرة الخاصة لشعر المناصرة. فربما يمكن أن نقول أنّ المناصرة نفسه هو [راهب العزلة] الذى تصفه القصيدة التى تحمل نفس العنوان. [راهبٌ عابرٌ فى الشوارع يقرأ حزن الطيور المقيمة حول شواهد أهلى بتلك الروابى].

- أن ترى وطنك مغتصبًا وأهلك محكومين بالمنفى، تُدمَّر ذاكرتهم ويجمع الآخرون على التنكر لحقوقهم، وأن لا يكون بمقدورك أن تدافع عن نفسك وأن تحصل على حقوقك، كل هذا ولاتكون تراجيديًا متشائمًا، هنا قد يقع التناقض: [راهبٌ جرَّب النفى، من منكمُ جرَّبَ النفى والصلب يوم الأحد] يصرخ الشاعر فينا [هذه الدربُ تفضى إلى القتل، مرعبةٌ هذه الليلة المستجدة فينا ولا فرْق فى الجوهر المتمددَ فى القلب، كل البلاد أسىً واغترابٌ... دموعٌ، فراقْ].

- أخيراً نقول: من منّا يستطيع أن يلوم المعذّب إذا قال إنه يتألم، يقول المناصرة [فهل يكفرنُ الصلْب لو جاء فى زمنٍ لايضىء؟ يكفرُ المؤمن]



إعتدال عثمان

النساء المبدعات من البحرين الأبيض والأسود

فى مدينة تسالونيكى بشمال اليونان عقد مهرجان «النساء المبدعات من البحرين الأبيض والأسود» خلال المدة من ٢٩ أغسطس إلى ٤ سبتمبر ١٩٩٧، وضم ما يقرب من أربعمائة مبدعة، يمثلن ثلاثين دولة. وقد قدم المهرجان مشهدًا شائقًا للفنون المرئية والمسموعة والتعبير الحركى والدرامى فى حوض البحر الأبيض ودول البلقان، كما اشتمل على محاور عدة تناولت قضايا الإبداع الفنى والأدبى.

قام بتنظيم المهرجان مركز اليونسكو للنساء المبدعات فى بلاد البلقان وقسم اليونسكو لنساء الشرق الأوسط، إلى جانب هيئة خاصة تكونت بمناسبة اختيار مدينة تسالونيكى

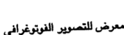


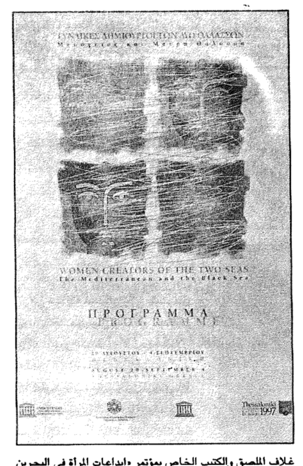
من كنوز متحف تسالونيكى الذى يضم آثار مقدونيا القديمة والعصر البيزنطى

عاصمة ثقافية لأوروبا خلال عام ١٩٩٧.

ترجع أهمية المدينة التى أنشئت منذ ٢٣٠٠ عامًا، ومنحت اسم أخت الإسكندر الأكبر، إلى أنها تقع فى قلب مملكة مقدونيا القديمة وكانت بقعة انطلاق الإسكندر ووالده فيليب الثانى لتوحيد اليونان. وقد اكتسبت المدينة أهمية تاريخية وثقافية خاصة لاحتفاظها بآثار رومانية وبيزنطية وتركية منوعة، كما كشفت الحفريات الأثرية فى منطقة «ستاجرا» عن مكان مولد أرسطو، فيلسوف اليونان الأشهر، والمعلم الأول للإسكندر، ويرجح الأثريون احتمالات العثور على مقبرته فى المنطقة نفسها. وقد شيدت عام




معرض للتصوير الفوتوغرافى



غلاف الملصق والكتيب الخاص بمؤتمر «إبداعات المرأة فى البحرين الأبيض والأسود».

١٩٢٦ بتسالونيكى أكبر جامعة فى اليونان، تحمل اسم الفيلسوف اليونانى، ويدرس بها ما يقرب من ستين ألف طالب، وفى قاعة الاحتفالات الكبرى بالجامعة عقدت ندوات المهرجان. أما موقع المدينة الجغرافى فى شمال اليونان وعلى ضفاف البحر الأبيض المتاخمة لدول البلقان فقد منحها طابعًا ثقافيًا مميزًا، وجعلها مركزًا لتقاطع ثقافات المنطقة وامتزاجها، ومكانًا مناسبًا يستضيف ذلك المشهد البانورامى الدال على تنوع الخصوصيات الحضارية فى القارات الثلاث: أوروبا وآسيا وأفريقيا. وقد حرص منظمو المهرجان على تأكيد أوجه التأثر والتأثير التاريخى المتبادل بين شعوب المنطقة واستكشاف آفاق تدعيم التفاعل بينها فى عالم يتسم بالدعوة إلى الكوكبية وتصاعد إيقاع القوميات الصغيرة فى آن، خصوصًا بعد إعادة رسم الخرائط لتبرز مجموعة دول

بلقانية جديدة، حرصت على المشاركة بفنون مبدعاتها فى المهرجان، فمن يوغوسلافيا السابقة تجد وفودًا لدول «البوسنة» و«كرواتيا» و«فاريوم» و«سلوفينيا» إلى جانب وفود تمثل «روسيا الفيدرالية» و«أوكرانيا» و«جورجيا» وكانت جميعًا ضمن حدود الاتحاد السوفيتى القديم.

تكون الوفد المصرى - الذى رشحته العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة فى مصر - من **جاذبية سرى،** **ونازلى مدكور** (الفن التشكيلى)، **إيناس الدغيدى،** **وهالة خليل** (السينما)، **هدى وصفى وعفت يحيى** (المسرح) وشاركت الناقدة المسرحية **مايسة زكى** بدعوة خاصة من اليونسكو، **إنعام لبيب** (موسيقى عربية) **ومنال محيى الدين** (آلة الهارب)، **فاطمة السيد** (فرقة رضا للفنون الشعبية)، **اعتدال عثمان** (الأدب). وعلى هامش المهرجان أقيم معرض لكتب المرأة، اشتمل على نحو مائة عنوان لأعمال كاتبات مصريات، لم تكن - فى تصورى - ممثلة لنماذج إبداعية، جمعت بين القيمة الأدبية وجودة الإخراج الفنى والطباعى، بينما اقتصرت الأعمال المترجمة على مجموعة قصصية واحدة.

شارك الوفد المصرى - الذى اتخذ موقفًا موحدًا إزاء الالتزام بمقاطعة إسرائيل - فى معظم محاور المهرجان الذى اتسمت أنشطته بتنوعها وتزامنها وتوزع الأماكن التى استضافت عروض الوفود على امتداد المدينة وتميز بعضها بطابعه الأثرى، مثل مسرح داسوس الذى احتشدت مدرجاته الرومانية الدائرية بالمدعوين وشهدت ساحته المفتوحة عرض الافتتاح اليونانى لمسرحية «ثيودورا».

قدمت المسرحية رؤية درامية لأحداث حقيقية وقعت فى القرن السادس الميلادى وتدور حول حادثة حب الإمبراطور الرومانى **جوستينيان** لإحدى راقصات البلاط، وصراعهما لإلغاء القانون الرومانى الذى كان يحول دون اختلاط الدم الملكى بدماء عامة الشعب، إلى أن صدر القرار الكنسى عام ٥٢١ م بقبول عقد الزواج الذى باركه الجميع، بعد أن أكدت «ثيودورا» توبتها واعتزالها.

لم تضف المسرحية جديدًا من حيث تفسير الحدث التاريخى أو موقف الشخصية النسائية الرئيسية. وعلى الرغم من الرؤية الدرامية التقليدية فقد تميز الإخراج بجماليات بصرية، ظهرت فى توظيف لوحات راقصة استخدمت فيها الأقنعة والملابس ذات الطابع التاريخى والأداء الحركى الذى يمزج بين الرقص الفرعونى والشرقى وغيرهما من فنون بلاد البحر الأبيض، التى كان الإمبراطور الرومانى على اتصال بها. ولقد ساعد الموقع الأثرى على إبراز العنصر الأهم فى المسرحية وتمثل فى تصميم ديكور ضخم لقلعة ملكية، تتحرك جدرانها على عجلات، فيعاد تقسيم ساحة العرض بما يتناسب وتطور الحدث الدرامى.

وعلى مسرح آخر حديث قدمت فرقة المسرح القومى ببوخارست (رومانيا) عرضًا ممتعًا لمسرحية «بيت برناندا ألبا» للشاعر والكاتب المسرحى الأسبانى الشهير **فيدريكو جارسيا لوركا** (١٨٩٨ - ١٩٣٦). تدور المسرحية حول حياة أرملة وبناتها الخمس، المهددات بالعنوسة، واللاتى يعشن مع أمهن وجدتهن ومدبرة المنزل فى بيت ناءٍ بقرية أسبانية صغيرة تقع على البحر.

قدمت الممثلات أداءً عبقريًا استطاع أن يحقق توافقًا دقيقًا بين حدة المشاعر الداخلية وكثافتها والسيطرة عليها فى آن، مقابل مرونة التعبير الجسدى بالغ الإيحاء بدرجات الأحاسيس المتباينة، وتلوين نبرات الصوت والتحكم فى

إيقاع الجمل بما يعبر عن تداخل المشاعر وتناقضها فى إيقاع تقلبها برغبات الغرائز والكبح العنيف، وتراوح الأم بين قسوة ظاهرة وإحساس بالخوف والإحباط والشفقة فى الوقت نفسه. وتصل الدراما إلى ذروتها بتفجر أشكال التمرد السلبى على واقع اجتماعى متزمت وقامع، لا يقود إلا إلى الجنون والموت.

حقق هذا العرض نجاحًا ملموسًا إذ اكتملت دائرة التواصل بين فريق التمثيل وجمهور الصالة الذى انتقلت إليه حالة مسرحية نادرة، تجاوزت حاجز اللغة، ليس بفضل الأداء المتميز فحسب وإنما أيضًا عن طريق جماليات بصرية، بالغة البساطة والدلالة فى آن. فقد استخدم المخرج الشاب - الذى استضافه مسرح بوخارست خصيصًا لإخراج هذا العرض - وحدة المقاعد المتحركة على عجلات صغيرة لتكون المعادل البصرى لعلاقات الأسرة، فالمقعد الكبير المخصص للأم - بعد موت الأب - يقع فى المنتصف، بينما تنتظم المقاعد الأصغر إلى جواره يمينًا ويسارًا، ويرتبك نظامها بتحريك الشخصيات لها، فتصبح بواسطة التحكم فى درجة الضوء والظل المنعكسة على ستارة خلفية داكنة معادلاً بصريًا آخر للمشاعر الداخلية الصاخبة، التى تتردد أصداؤها المبهمة فى كواليس المسرح، بوصفها الامتداد غير المرئى للخشبة، على حين تمثل الصالة امتدادًا آخر تعبره الشخصيات المسرحية إلى العالم الخارجى لكى تعود إلى المنزل مكسورة الروح.

اشتمل محور السينما على عروض أفلام روائية طويلة وقصيرة وتسجيلية، تراوحت بين نزعة تجريبية تفيد من أحدث التقنيات باستخدام الكومبيوتر فى تركيب الصور والمزج بينها، ونزعة أخرى تستجيب لمقتضيات الرواج التجارى، بغير إضافة فنية حقيقية. ولقد كانت الصعوبات التى تواجه السينمائيات فى مجال هذه الصناعة موضوع النقاش فى الندوة المخصصة لتناول مشاكل التمويل والأبعاد الفكرية والثقافية التى ينبغى الحفاظ عليها، دون تضحية بعائد اقتصادى مناسب، يضمن الاستمرار من جانب، ولا يغفل القيمة الفنية من جانب ثان.

شاركت الجزائر بأحد أهم الأفلام التسجيلية فى المهرجان وهو فيلم «نصف سماء الله» للمخرجة **جميلة سهراوى**، فقدمت رصدًا ميدانيًا أمينًا لانعكاس أحداث الإرهاب على مظاهر الحياة اليومية، ومظاهرات الاحتجاج والإدانة الشعبية لقتل الكتاب والفنانين، واشتراك عدد كبير من النسوة المحجبات فى هذه المظاهرات. وتضمن الفيلم لقاءات مع نساء من مختلف الأعمار والمهن والانتماءات الفكرية، وقد أجمعن على رفض أعمال التطرف والعنف، وأن الحفاظ على كيان الوطن يتطلب اعتماد الحوار وسيلة لطرح الأفكار والتوجهات المختلفة، وطالبن بضرورة إيقاف استمرار المذابح، التى وقع آخرها يوم ٣٠ أغسطس الماضى، وراح ضحيتها ما يقرب من مائتى فرد، كان من بينهم شقيقة الممثلة الجزائرية المعروفة **فاطمة بالحاج**، إحدى عضوات الوفد الجزائرى المشارك فى فعاليات مهرجان تسالونيكى.

أما الفيلم الروائى القصير الذى جذب اهتمام الحاضرين فكان «طيرى يا طيارة» للمخرجة المصرية الشابة **هالة خليل**، وهو من إنتاج المركز القومى للسينما، وقد فاز بالجائزة الذهبية فى مهرجان السينما المصرية، كما حصل على الجائزة الثالثة فى مهرجان ميلانو للسينما الأفريقية لعام ١٩٩٧. يعالج الفيلم بلغة سينمائية مدروسة ومرهفة قضية اجتماعية بالغة الدقة والحساسية فى واقعنا، هى انتقال البنت من مرحلة الطفولة إلى سن المراهقة، والتحولات

الجسدية والنفسية التي تمر بها، مقابل مؤثرات سلبية تتلقاها في إطارها الأسري - الأم والخالة - فضلاً عن الإطار الاجتماعي الأوسع، الذي يكرس نظرة إلى المرأة تحول دون تكامل نموها العقلي والجسدي والوجداني في آن. ولعل الميزة التي تحسب لمخرجة هذا الفيلم أنها لم تقع في أحبولة التسطيح الساذج أو الاستجابة لمقولات النسوية الفجة، وإنما عالجت موضوعها من خلال سياقها الاجتماعي والثقافي بوعي وفهم صحيح.

مثلت الفنانات التشكيليات أكبر تجمع في المهرجان فتجاوز عددهن ثمانين فنانة في مجالات الرسم والنحت والخزف وتلوين الزجاج.. إلخ، وقد شغلت الأعمال المعروضة طابقين من أحد المباني الملحقة بميناء تسالونيكي، الذي استخدمت قاعاته الواسعة - للمرة الأولى - كمعرض مفتوح، يطل مباشرة على البحر، ويستوعب ذلك التنوع الكبير لمدارس فنية راسخة تركت بصمات واضحة على أساليب الفنانات، على حين عكست بعض الأعمال المعروضة غلوًا تجريديًا مستغلقًا، كأن تستخدم فنانة تشكيلية مساحة من أرض القاعة على شكل دائرة، داخلها طبقة كثيفة من الزجاج المهشم، أو تمتد أحواض ماء - لا تحمل ثمة قيمة تشكيلية ما - عبر مساحة تفصل بين جانبين من أرض القاعة.

لاقت أعمال الفنانة التشكيلية المصرية **جاذبية سري** تقديرًا كبيرًا، خصوصًا أنها اختارت المشاركة بلوحتين تمثلان قمة نضجها الفني وتجربتها العريضة، جمعت فيهما بين الأسلوبين التعبيري والتجريدي في توازن دقيق بين مكونات اللوحتين، يقوم على التوافق والتضاد بالإضافة إلى الخطوط العريضة الداكنة واللمسات اللونية النارية التي تحدث تأثيرًا بصريًا قويًا، يعبر عن خصوصية أسلوب الفنانة وتمكنها وجرأة معالجتها لمفرداتها التشكيلية.

تميز المعرض أيضًا بابتكارات «الكولاج» واستخدام مواد غير تقليدية، مثل الورق المعالج بطريقة كيميائية خاصة ليعطي تأثيرات بصرية ولمسية معينة وغير ذلك من المواد المعدنية المُخَلَّقة. ومن بين الأعمال اللافتة في مجال الجمع بين مواد تشكيلية متباينة استوقفني أحد التكوينات لمثّالة إيطالية، شيدت - على مساحة كبيرة نسبيًا من أرض القاعة - سلمًا حديديًا مزدوجًا، تتوزع على درجاته الرفيعة من الجهتين تماثيل فخارية صغيرة متشابهة، على هيئة أجساد بشرية مسطحة بغير ملامح محددة. وعن طريق اختيار نسب الشكل الحديدي والأشكال الفخارية أقامت الفنانة علاقة بصرية شائقة بين الخط الأفقي المفترض عند قاعدة السلم والخطوط الرأسية الصاعدة والهابطة على جانبيه. أما طريقة توزيع التماثيل الفخارية على درجات السلم فأعطت انطباعًا بحركة تملأ الفراغ الذي يشغله الشكل وبثت فيه حياة حافلة بتقابل الأضداد، فالصعود يمكن أن يكون هبوطًا، ويمكن للهبوط أن يكون صعودًا.

أما الندوات المخصصة للأدب فاشتملت على ثلاثة محاور هي: إعادة قراءة التاريخ من منظور المرأة، نشاط النساء في مجال النشر والترجمة والصحافة، ودور الكاتبات في عالم متعدد الثقافات.

شارك في هذا المحور الأخير أربع باحثات عربيات من الجزائر (باحثتان) ومن المغرب باحثة ومن مصر (كاتبة هذه السطور) فضلا عن باحثات من فرنسا وبلغاريا وروسيا وأسبانيا واليونان. وعلى حين تناولت الباحثتان الجزائريتان مشاكل حرية التعبير بصورة عامة وخصوصًا بالنسبة

للمخاطر المتزايدة المهددة لحياة الكُتّاب والكاتبات على السواء، بسبب الظروف الاستثنائية التى يمر بها البلد العربى الشقيق، فقد ظهر فى ورقتى الباحثتين المصرية والمغربية توظيف الخطاب النقدى المعاصر بما يؤكد الخصوصية الحضارية للمجتمعات العربية وأهمية تمثل الذات الكاتبة لمكونات هذه الخصوصية وإعادة إنتاجها عن طريق استخدام إستراتيجيات نصية كاشفة عن رؤية الكاتبات للحقيقة الإنسانية والاجتماعية. وفى هذا السياق أبرزت الباحثة المغربية **فوزية رهساسى** أن نوع الخطاب الأدبى الذى تختاره المرأة لتعبر عن نفسها وواقعها من خلاله يعد نوعًا من الالتزام المرتبط بالأبعاد السياسية والاجتماعية، التى يكشف عنها أيضًا كيفية تحقق هذا الخطاب والقيم الجمالية التى يشتمل عليها. وقد رأت الباحثة أن إقبال المبدعات على كتابة السيرة الذاتية يكتسب قيمة إضافية فى المجتمع العربى وذلك فى حالة تمتع الكاتبة بوعى نقدى يسهم فى بناء ذاكرة مضادة لأنواع القمع السلطوى على اختلاف أشكالها. وجدير بالذكر أن جامعة الرباط قد أنشأت مؤخرًا قسمًا للدراسات النسائية، وهى مبادرة تحسب - لاشك - لصالح حركة النقد المغربى والعربى.

أما الباحثة الروسية فتناولت قضية اللغة، خصوصًا بالنسبة إلى اللغات غير المنتشرة عالميًا، وما يترتب على ذلك من صعوبات الترجمة، ومن ثم افتقاد التمثيل المتكافئ لآداب هذه اللغات. وقد أكدت الباحثة أن اللغة ليست وعاءً فارغًا تصب فيه الأعمال الإبداعية المترجمة وإنما تحمل اللغة أنساقًا فكرية وثقافية ونظمًا معرفية مميزة للشعوب المختلفة وتاريخها القديم والحديث. وقد خلصت الباحثة إلى أن تحقيق التعدد الثقافى بصورة حقيقية وفعالة يبدو أمرًا بعيد المنال أو يدعو - فى أفضل الأحوال - إلى مراجعة وإعادة نظر على أسس التعاون والفهم المشترك.

إن الزائر المصرى لتسالونيكى يشعر بألفة كبيرة وكأنه يتجول فى أحياء الإسكندرية أو يرتاد مقاهيها المنتشرة على الشاطئ بطابعها السكندرى فى الأربعينيات والخمسينيات، وبوجوه أهلها الأليفة، وبذكريات بعضهم عن الإسكندرية، وبصخبهم وعشقهم الفائق للغناء والرقص الجماعى،لا فرق فى ذلك بين الشباب منهم والكهول والشيوخ، فالكل ينطلق مندمجًا فى حالة مفعمة بحب الحياة، وكأن شخصية **زوربا اليونانى** فى الفيلم الشهير قد تجسدت فى كل واحد منهم وواحدة على حدة.

كانت الإسكندرية حاضرة أيضًا فى تمثال شامخ **للإسكندر الأكبر** يتوسط شاطئ مدينة تسالونيكى، ويظهر ممتطيًا فرسه الجامح وكأنه يكاد يطوى البحر باتجاه المدينة التى أسسها عام ٣٣٢ ق.م. مواصلاً طموحه لفتح العالم، ذلك الطموح الذى دفعه إلى أن ينصب نفسه ابنًا لإله الشمس ويذهب إلى واحة آمون بسيوة حيث تلقى هناك نبوءة أسطورية بنصر مؤكد باركته آلهة مصر القديمة، فأقام لها المعابد وقدم القرابين. وما يزال عدد كبير من اليونانيين يعتقدون بوجود قبر الإسكندر فى المدينة المصرية العريقة.

لقد كان مهرجان «النساء المبدعات من البحرين الأبيض والأسود» - رغم بعض الارتباك الذى شاب برامجه - حدثًا ثقافيًا مهمًا ومناسبة غنية بالرؤى الإبداعية والحوار الخلاق القادر على الإسهام فى مد جسور التواصل الفكرى والفنى وتدعيم أوجه التلاقى والتنوع الكبير لثقافات المنطقة.



فلسطين

عمر مرعي - طرابلس - لبنان

أحلى الحروفِ لدىَّ الفاءُ والنونُ ... وإنَّ أغلى شراييني فلسطينُ
حسبتُ كلَّ نساءِ الأرضِ تعشقني ... إذا تمايل في التفكيرِ زيتونُ
حولاءُ تصبح عينَ الرُّوحِ إن بعدتْ ... عن مسقطِ النفسِ أغصانٌ وليمونُ
تبّدل النبضَ في مجراكِ أوردتي ... ففي خلاياىَ أمواجٌ ونَسرينُ
من كل حبةِ رملٍ صُغتُ عاصمةً ... يهوى شوارعَها رعشٌ وتضمينُ
منذ ابتعدتِ طحينُ العُرْبِ منجبلٌ ... بيُتم يُتمٍ، وبالآهاتِ معجونُ
فرسانُ قلبىَ من نأىٍ يحاربُهم ... فرسانُ قلبىَ، والوجدانُ مغبونُ
وكلُّ عَتْبةِ بيتٍ راح يمسحُها ... ريشٌ الحنينِ وتسقيها الشرايينُ
وشرفةُ القلبِ طارتْ من مصادرِها ... لكى تغازلَها قدسٌ وجينينُ
قلبى هنا يا غصونَ البرتقالِ، هنا ... تمددى كى يشمَّ الزهْرَ مفتونُ
يا عطرَ قدسٍ تضوَّعَ كى تعالجها ... جراحُ رُوحىَ فالخيَّالُ مطعونُ
يا عطرَ قدسٍ تمدَّ عبر غيمتنا ... هذى الفلسطينُ خُفَّاها تلاوينُ
فى كل حبةِ عنقودٍ بكرمتِها ... حطين قد لمعت أو ضج تلوين
تَزلَّجى يا فراشاتِ الصَّدَى غَسَقاً ... فإنْ صدرِى لخيل العطرِ مرهونُ
على الحدودِ مددتُ الكفَّ حاملةً ... مَضاضةَ العمرِ فاشفيها، فلسطينُ

تستحق هذه القصيدة (فلسطين) للشاعر اللبناني **عمر مرعي** أن تتصدر ديوان الأصدقاء لهذا العدد؛ فهي من القصائد العمودية القليلة المتميزة بين ما وصل إلينا في الشهور الأخيرة من قصائد عمودية كثيرة، ولعل القارئ قد لاحظ أن صاحبها، لم يكتف بأن ينقل إلينا تجربة شاعر متمكن من اللغة والعروض، بل أضاف إلى ذلك نبض الإحساس الصادق ودفء العاطفة المهمومة بقضية القضايا: فلسطين. ولعل تميز هذه القصيدة يتضح إذا ما ألقينا نظرة سريعة على ما وصلنا من شعر عمودي، فالصديق الشاعر **محمد رمزي محمد مجاهد** من المنصورة، أرسل قصيدة عمودية مكونة من تسعين بيتاً! ومع أن القصيدة موضوعها نبيل، لأنه يدور حول المنتحرين من الشخصيات الثقافية والأدبية في الفترة الأخيرة، مثل (**خليل حاوي واحمد عبيدة واروى صالح**)، إلا أن نبل الموضوع لا يصنع فناً، ولنقرأ من مطلع هذه القصيدة المطولة:

يا أيها العشاق للوطن رفقاً
فالقلب منفطر والوجد مندلع
فيم انتحاركمو؟ والأمة تنعم
فالعدل زينها، والخير والمتع

وتستمر الأبيات على هذا النحو الذي لا لغة فيه ولا وزن، ولا شعر! وإنما مجرد كلام مرصوص بعضه إلى جوار بعض. والأمر نفسه ينطبق على قصائد الصديق الشاعر **فرغل عبدالحميد** من (ملوى ـ المنيا)، وكذلك الصديق الشاعر **هشام الشرقاوي** من كلية الصيدلة بالزقازيق، وسوف تطول القائمة لو أننا ذكرنا هنا كل المحاولات الشبيهة، ولكن نكتفي بأن ننصح هؤلاء الأصدقاء بأن يعلموا أن الشعر ليس مجرد كلام يرصّ، بل هو عمل صعب لا يقوم به إلا من أوتي من العلم والخيال والصبر، الشيء الكثير.

في ديوان الأصدقاء لهذا العدد محاولات جديدة لأصدقاء متميزين، هم الشعراء : **سعد محمد غانم** ، **ومحمد عبد الحميد توفيق** و **صلاح جاد** ، ولدينا محاولات وأعمال أخرى سنوالي نشرها تباعاً.

ولم يكن سبب تأخيرها هو ضعف مستواها ، بل المساحة المحدودة هي السبب ، بالإضافة إلى مراعاة عدم تكرار النشر لأسماء بعينها.

●

وجوه

سعد محمد غانم ـ البحيرة

(١) **صورة:**

كانت أمنيتي أن أرسم زهرًا
تحصره أرضٌ خضراءْ
بدواةٍ قد ملئت عطرًا
وبقلمٍ يتراقص شوقًا
ومساحة ورقٍ بيضاءْ
ولأنّي لم أك رسّامًا
ظهر النهر يفيض سوادًا
والأرض حواليه خواءْ!

(٢) أسطورة:

لملمت كليماتٍ ثكلى

وأخذت أرتب أحرفها

وأهذبها

وتركت القلم يلوّنها

كى تبدو فى أبهج صوره

وجلست لأتلو الأسطوره:

رجلٌ بحصان من ذهبٍ

وفتاةٌ بالثوب الأبيضْ

ـ كانت كلماتٍ منثوره ـ

توقيع:

«ميِّتْ»

(٣) لحن

ذات مساءٍ

كنت أعابث وترًا من أوتار القلبِ

لألحِّن أغنيةَ الوهم

وأُدوِّنَ بعض خرافاتى

وأجمع نغماتٍ شتى

كى أحصرها بين نطاق الورقِ

فسهوت قليلاً .....

....

ورجعتُ

فوجدت «يراعى» منتحرًا

بعد قراءته كلماتى

ووجدت المحبرة الثكلى

قد ذرفت عبراتٍ سوداءْ

واحترقَ فضاءُ الصفَحاتْ

●

تعـاويذ

صلاح جاد ـ البحيرة

١ ـ كلّ ما حاولت إنقاذه

سقط ـ بالفعل ـ فوق رأسى

ثم اختفى ...

٢ ـ الكلمات التى ورثناها ميتة

شبه «محنطة»

كيف نجرم فى حق أحفادنا

ونتركها لهم؟!.

٣ ـ امرأة تعزف على

وتر الانتظار ـ وحده ـ

امرأة ـ بكل تأكيد ـ فاشلة.

للبحث عن لفظة «هويه».

٤ ـ حين أقرأ ـ لشعراء الأرض المحتلة

استغنى ـ تمامًا ـ

عن كل القواميس ودوائر المعارف

٥ ـ لصوص، لن نستطيع معاقبتهم أبدًا
نسميهم، يسموننا ـ مجازًا: أصدقاء.
٦ ـ الذين أكدوا
إشاعة موتكَ أمس، باختفائهم ...
ماذا ستصنع بهم ...؟!
إذا طرقوا بابك ثانية ...
سوى أن تفتح لهم وتستعد جيدًا
لإشاعةٍ أبشعَ من موتك وزيفهم!
حتى المشاعر فى بلادى

●

للقتامة ... شهوتها

محمد عبدالحميد توفيق ـ قنا

دمى يسافر فى عروق النارِ
يصهر جمرةً للعشقِ
قال العشقُ: دُمْتَ محطمَ القسماتِ،
منكفئًا ...
ستكتبنى التواريخُ القديمةُ مثلما كتب الزمانُ
قصيدةَ الشجنِ المراوغ فوق خارطةٍ ممزقةٍ
... ...
لستُ أعرفُ يا سمائى وجْهَ غيمتِنا
ولا أنا أملكُ الناقوسَ كى أستقطِبَ البسماتِ،
من كهف الفجيعةِ
واقعٌ فى خانةِ العدم
أم واقع فى خانة العدم ..؟
... ...
سأصب ماءَ رُفاتِ زهرتِنا الحبيبةِ فى وعاءٍ من تباريح الشجونْ
يا عينُ ... ذاب الثلجُ ... ذابتْ فرحة التغريدِ ...
واستشرتْ فجاءةُ رقدتى
هو ذا حبيبى ... إنه روح ممزقةٌ
وعصفور بلا وجه بلا عينين
يسير على رفات القلبْ
زواجٌ بين دمعى والأفولْ
... ...
على متون الريح أمشى
إننى احتاج نورًا كى أهيم/ أجول حول العرشِ
لكن ..... للقتامةِ شهوةٌ لتعيش فى ذاتى
وتسبح فى كيانى ... يا كيانى إنها أنهارُ عشقٍ شكّلتْ صورى

القصة :

أمامي مجموعة كبيرة من القصص التى أرسلها الأصدقاء مؤخرًا، وهنا أريد أن أقول إننى أفضل قراءة النصوص الجديدة لسببين: أولاً

إن بعض الأصدقاء يرسلون أعمالهم إلى أكثر من مجلة، وهذا يحدث حين يتأخر ردنا عليهم، وإن كان السبب فى هذا التأخير أن القصة المرسلة ليست جيدة وثانيًاأن محاولة الكتابة واستمرار المراجعة والصبر كل هذه أسباب تجعل الأعمال الجديدة أفضل.. أو هكذا نظن.

إذن فنحن أمام قصة أرسلها لنا أخيرًا الصديق فتحى **أحمد السيد أبو منا** من منشية سلطان منوفية، ورغم جمال الأسلوب وقدرة الكاتب على الاختصار، وهذه ميزة بلا شك، فإن الصديق فتحى متأثر بالمسلسلات التليفزيونية الرديئة التى يضع مؤلفها أمام عينيه فكرة أن «الشر مرتعه وخيم» ولذلك فهو يجعل سيارة تقتل أمه لأن بينها وبين أختها خلاف على ميراث ويقف الراوى ابنها من هذه الحادثة موقفًا غريبًا أقرب إلى الشماتة، ولم نقرأ بقية قصص الصديق فتحى.

أما الصديقة **مها محمد أبو نعمة** من الوايلى، فقد أرسلت لنا قصة بدا أنها جيدة فى البداية؛ فهى تمسك بلحظة متوترة للغاية هى لحظة التأرجح بين الموت والحياة، وهذا هو اسم القصة ، وهنا تأخذ القصة منحنى آخر يفسدها فتتحدث عن إسرائيل ووعد بلفور.. وهكذا، ويحس القارئ أن كل هذا مقحم على القصة.. ولكن الكاتبة تستطيع بالتأكيد أن تكتب قصة جيدة إذا حددت أفكارها.

وهناك كذلك قصة للصديق **حسن غريب أحمد** من العريش ورغم أنها قصيرة إذ تقع فى صفحة واحدة إلا أن تهويمات الكاتب وقلة خبرته وعدم قدرته على تحديد ألفاظه جعلت من القصة كلامًا مثل هذا:

«حتى الصرخة العمياء فى كفن الصمت تتوغل فى النسيان وترسم للمستقبل» «الزمن فى عينيك سؤال يجف أشواك النهار» وهكذا.

أما بقية القصص فنرجو أن نناقشها فى العددالقادم..

وهذه بعض القصص الجيدة.

●

برج الحظ

مصطفى عمر الفاروق بديع ـ القاهرة

ينزل من بيته مبكرًا أكثر من أى يوم. الناس كثيرون. زحام.. زحام. يقول فى نفسه..

حتى فى هذا الصباح المبكر الشوارع مزدحمة؟!. ينضم إلى «ثلة» من الناس ينتظرون فى صبر وصول الحافلة لتحملهم إلى مقر عملهم.

وبداخل الحافلة يحصل بمعجزة على أحد المقاعد التى تقصم الظهر بمعدنها الصلب العارى. وفجأة.. تظهر امرأة تحمل طفلها الصغير. التعب يظهر على

قسمات وجهها. حسم تردده مشيرًا بيده إليها لتجلس مكانه. وقبل أن تدرك المرأة مغزى إشارته، بدأ يقوم من مكانه. تحرك رجل بسرعة ليأخذ المكان. حاول الجلوس مرة أخرى، لكن الرجل كان أسرع منه، أزاحه بقوة وأخذ المكان.

صاح فى الرجل: ما هذا يا سيد.. هذا مكانى!!

قال الرجل: لكنك تركته.. أم تظن أنك سجلته باسمك؟!.

صاح فى الرجل: تركته لتجلس فيه تلك المرأة وطفلها.

أشاح الرجل بوجهه، كأنما لم يسمع كلامه.

عاد يقول للرجل فى إصرار: أين الشهامة..أين..

وقبل أن يكمل، قاطعه الرجل فى حدة ساخرة: تركتها لك.. اشبع بها.

نظر حوله. كان الركاب مشغولين.. كل فى عالمه. والمرأة لا تزال ترزح تحت ثقل الطفل الغارق فى النوم.

عاود المحاولة.. لكن الرجل فاجأه بلكمة.. وانتهى الموقف كما يتوقع فى قسم البوليس.

عندما وصل إلى المكتب، فهم من إشارة الساعى.. أن المدير يطلبه.. ردد فى نفسه..

«استعنا على الشقاء بالله».. إذ لابد مما ليس منه بد.

أفاق على صوت المدير: ما سبب التأخير هذه المرة.. لا تقل لى المواصلات.. سبق وأن حذرتك..

لزم الصمت.. فلم تكن تلك هى المرة الأولى التى يتأخر فيها.

واصل المدير حديثه: لابد من الخصم هذه المرة.

ويخرج من عند المدير خافض الرأس، كأنما يحمل هموم الدنيا كلها فوق رأسه. يطلب من الساعى أن يعد له كوبا من الشاى. تصدر من الساعى حركة يفهم منها أنه يريد نقودا. يدخل يده فى جيبه. وتكون المفاجأة.. لقد اختفت حافظة نقوده. كيف حدث ذلك؟! لابد أنها ضاعت أو سرقت فى الحافلة. كيف سيقضى بقية الشهر. أى عذاب هذا الذى حل به؟!.

فى المكتب يلقى أحد زملائه بجريدة الصباح أمامه قائلاً: «قرأت جرنال النهارده».

يتناول الجريدة.. يقلب صفحاتها وهو شارد الذهن.. عيناه تمران على العناوين والسطور دون أن يدرك شيئًا. ينقل بصره بين الصور ورسومات الكاريكاتير التى كثيرًا ما أضحكته.. لكن حتى البسمة عزت عليه. وقبل أن يلقى بالجريدة من يده، ظهرت على شفتيه ابتسامة خفيفة.. تحولت بعدها إلى قهقهة عنيفة.

يتعجب زملاؤه .. يقترب أحدهم منه، ليعرف سر هذا الضحك المفاجئ.. وبسبب الضحك يعجز هو عن الكلام.. ويشير إلى الزميل ليقرأ إحدى فقرات الجريدة.. يتناول الزميل الجريدة وينظر إلى حيث أشار.. قائلاً: أهى نكتة؟!.

أومأ برأسه وهو لا يزال يغالب موجة الضحك التى سيطرت عليه..

قال: اقرأ البرج.. برج «.....»

ويقرأ الزميل بصوت عال:

«هذا اليوم من أسعد أيامك.. مفاجآت سارة.. تمتع بها قدر استطاعتك».

وانتقلت عدوى القهقهة إلى الزملاء.. فغمرت ضحكاتهم المكان..

البقاء لله

أسرة تحرير مجلة «ابداع» تنعى ببالغ الحزن والأسى الأستاذ طلعت عبدالعزيز مدير إدارة الشئون الإدارية بالمجلة.

اسكنه الله فسيح جناته والهم أهله وذويه الصبر

وإنا لله وإنا إليه راجعون

التحرير

●

الخيول

خليل الجيزاوى - القاهرة

يبصق «عم توكل» على حظه العاثر فى هذا الزمن الأغبر، ويمخط على الناس المتخمة ذوى الشكل المربعى، يلهب بسوطه الحصان المتكبر على عمله وحماره اللئيم.

شى..... يا حصان

شى..... يا حمار

يلهبها بالسوط وهو يتمتم آخر ليلة هذه، صدقونى آخر ليلة آخر ليلة يا حصان، آخر ليلة يا حمار، نعمل فيها ليلاً ونهارًا.

صدقونى والشوارع ها هى شاهدة، وهذه هى الليلة الكبيرة.

يهز الحصان رأسه فى أسى وحزن وبالدموع تفيض عيناه، وهو ينظر لصديقه الوحيد الحمار الذى يقتسم معه نصف الزاد ونصف المبيت.

«عم توكل» يحتسى قروشه بالنهار مثلما يحتسى كأسه المغشوشة فى خمارته بالليل التى يهرب إليها كل مساء.

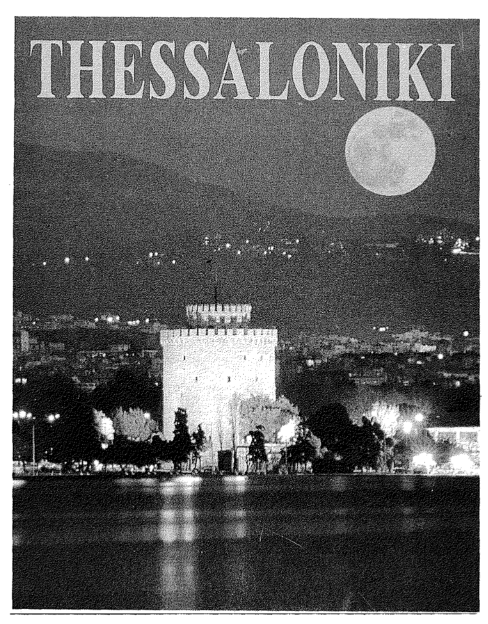
وحين تهجم عليه ذكرياته مبكرًا فى رحلة العودة مع المساء، لا ينتظر أن يضع لها لقمة الزاد «العليقة» وينساها ليالى كثيرة بالتعليقة واللجام الحديدى يذهب مسرعًا إلى الخمارة ليملأ جوفه ويشرب ويشرب، حتى يلعب به الخمر.

بطول الشارع يصافح «عم توكل» مطالب الناس المحتشدة، والليلة مشهودة، يختنق «عم توكل» بالزحام، يضيق بالأنفاس الساخنة وهى تلفح وجهه، الزحام يتحرك، كتل من البشر، الكتل أمواج، الأنفاس ممزوجة بالعرق، ساخنة بلعنة التصاق نيران السيقان وأعمدة البخور العتيقة.

من روائع النحت المصرى



يمثل هذا الوجه - المحفوظ الآن بمتحف ميتروبوليتان إحدى زوجات الملك تحتمس الثالث - ونرى فيه القيم الجمالية التى كان الفنان المصرى القديم يجتهد فى تجسيدها حين يكون موضوعه هو وجه المرأة، فمع اختلاف ملامح كل امرأة عن غيرها، يظل هناك سحر عام مشترك بين الوجوه الأنثوية جميعا، نستطيع أن نلمسه فى هذه الابتسامة الحيِيَّة الكامنة، وفى ميسم الكبرياء وأمارات الرضا ومخايل الثقة التى تشع من الجبين، وتنطق بها خطوط الوجه الهادئة.



مشهد ليلى من البحر لمدينة «تسالونيكى» العاصمة الثقافية لأوروبا عام ١٩٩٧

(انظر رسالة اليونان داخل العدد)

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد الحادى عشر • نوفمبر ١٩٩٧

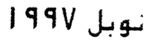
ذوق الأغنياء الجدد

قصيدة لأحمد دحبور

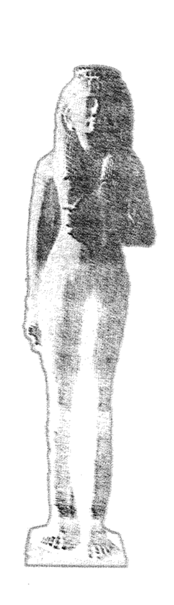
محمود العالم وورد الفصول

البهجورى: رسوم فى الشمس

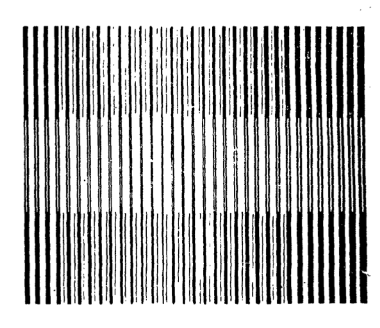
بدر الديب: مقطوعات مرغمة



نوبل ١٩٩٧



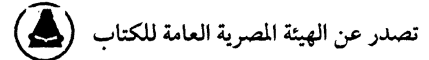
عايدة ١٩٩٧





مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢٥٠٠ ليرة ـ الأردن ١٫٢٥٠ دينار
الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ١٫٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا
أبو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٦٫٤٠ جنيها شاملاً البريد
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع).

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣٫٠ دولاراً
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد. البلاد العربية ما يعادل
٦ دولارات، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً.

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ
ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

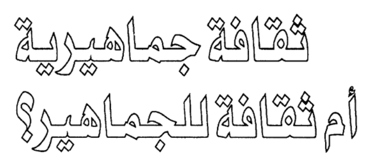
الثمن : جنيه ونصف



السنة الخامسة عشرة ● نوفمبر ١٩٩٧م ● رجب ١٤١٨هـ

هذا العدد

أحمد عبد المعطى حجازى



وأسئلة أخرى



سأنتهز فرصة التفكير في تعيين رئيس جديد لهيئة قصور الثقافة، حتى أقدِّم بعض الأفكار حول نشاط هذه الهيئة الذى أصبح يحتاج إلى مراجعة متأنية يفرضها فرضًا ما طرأ على سياستنا فى كل المجالات من تطورات جوهرية، تغير بها النظام السياسى والاقتصادى، فتغيرت بالتالى وظيفة وزارة الثقافة أو تعدلت، وتغيرت معها وظيفة هذه الهيئة التابعة للوزارة كما يتضح من الاسم الذى أصبحت تحمله، فهى لم تعد هيئة للثقافة الجماهيرية كما كانت من قبل، وإنما أصبحت هيئة لقصور الثقافة وكفى.



لقد تحولت الدولة من النظام الشمولى الذى كانت تسيطر على كل شىء، إلى نظام يطلق حرية محسوبة للمبادرة الفردية، ولا يبقى للدولة إلا ما تعتقد الدولة أنه مسئولية قومية، أو ما يعجز النشاط الفردى عن النهوض به وتحمل تبعاته.

وقد تجلت هذه السياسة فى حل شركات الإنتاج السينمائى التى كانت تملكها الدولة، وتركها هذا المجال بكامله لرأس المال الخاص الذى احتل مساحة واسعة أيضا فى النشاط المسرحى، وفى مجال نشر الكتب وإصدار الصحف والمجلات.

والهدف من المراجعة هنا الوصول إلى تصور منطقى واضح للحدود الفاصلة بين مايعتبر فى الثقافة نشاطا قوميا لابد أن تضمنه الدولة، وتحافظ على مستواه، وتيسر وصوله لأوسع جمهور، وما يجب تركه للمبادرة الفردية، لأنه يحتمل المغامرة، أو لأن جمهوره مضمون، أو لأنه بطبيعته لايعيش إلا فى مناخ الحرية والتنافس.

ومراجعة نشاط الهيئة العامة لقصور الثقافة عمل يفرضه من ناحية أخرى اتفاقنا جميعا على أن هذا النشاط سيظل خدمة عامة تقدمها الدولة وحدها فى مجتمع تستأثر فيه العاصمة بكل شىء، ويعجز معظم الأفراد عن تلبية حاجتهم للثقافة بوسائلهم الخاصة المحدودة أو المعدومة.

ولقد عاشت قصور الثقافة تجربة عملية حافلة، وأصبح لهاتاريخ يجب أن نستخلص منه الدروس، فقد نشأت قصور الثقافة فى أوائل الستينيات، وإذن مر الآن على نشاطها مايقرب من خمس وثلاثين سنة، غطى فيها هذا النشاط كل مدن البلاد وكثيرا من قراها، فبوسعنا أن نعرف ما يتميز به جمهور الثقافة فى كل إقليم، وماثبت نجاحه من أساليب العمل، وما ثبت فشله، وما هى أسباب النجاح للمحافظة عليها وتغذيتها، وأسباب الفشل لتجنُّبها وعدم تكرارها.



يجب أن نعرف أولا ماذا أنجزته هذه القصور وهذه البيوت التى تعد بالمئات أو بالآلاف حتى الآن، ما هى الأعمال التى قدمتها، والمواهب التى اكتشفتها، والجمهور الذى علمته وثقفته.

هل أسهمت قصور الثقافة فى تنوير جمهورها، وتحصينه إزاء الفكر الظلامى المتطرف؟ هل نجحت فى تكوين رأى عام جديد يلتف حول خطط التنمية والتقدم؟

فى اعتقادى أن الواقع الملموس شاهد على العجز والتقصير.

ثم يجب أيضا أن نعرف النتائج الإيجابية والسلبية للتوسع الأفقى الكمى فى إنشاء قصور وبيوت الثقافة.

لقد قام فى كل مكان قصر أو بيت، فهل كانت الميزانية المخصصة لهذه القصور والبيوت كافية لتمويل نشاطها طول العام أم أن ميزانية كل قصر لاتكاد تكفى نشاطه إلا أياما أو أسابيع؟

الحقيقة المعروفة للجميع أن النشاط يتوقف معظم شهور السنة بسبب تفاهة الميزانية المخصصة له. وأنا شخصيا أذهب إلى مسقط راسى بين الحين والحين، وأمر على بيت متواضع، علقت على حائط من حوائطه المطلة على الطريق لافتة مكتوب عليها «بيت الثقافة»، لكننى لم أره مرة واحدة مفتوحا، رغم أن مرورى عليه كان غالبا فى وقت العمل!

وهناك سؤال آخر يتصل بطبيعة الثقافة التى تختص هذه القصور بتقديمها للجمهور. هل هى ثقافة جماهيرية كما كانت تدل على ذلك التسمية القديمة، أم أنها ثقافة للجماهير، كما يمكن أن يدل على هذا التسمية المعدلة؟ أقصد هل هى ثقافة ذات طبيعة شعبية؟ وفيم تتمثل هذه الطبيعة؟ فى أنها تراث شعبى يتوارثه الأبناء عن الآباء والأجداد، أم فى أنها ثقافة بسيطة يسهل تلقيها وتذوقها؟ أم تتمثل هذه الشعبية فى سيرورة الإنتاج وإقبال الجماهير العريضة على تذوقه والاستمتاع به؟



إن التحول من الاسم القديم إلى الاسم الجديد يوحى بأن الهيئة لا تصنع ثقافة بمواصفات شعبية، وإنما تيسر لعامة الناس أن ينالوا نصيبهم من الإنتاج الثقافى الذى كان من قبل حكرا على أهل العواصم.

وقد يعزز هذا التفسير مارأيناه من نشاط لهيئة قصور الثقافة فى المجالات القومية التى يقاس فيها الإنتاج الثقافى بقيمته الفنية، لا ببساطته أو قربه من عامة الناس، كما رأينا فى مهرجان الشعر الذى نظمته الهيئة قبل عامين أو ثلاثة، ودعت إليه شعراء من مختلف الأقطار العربية، وكما نرى الآن فى الإصدارات التى أصبحت تقدمها الهيئة، فهى لا تكتفى مثلا بأن تنشر الأزجال والسير الشعبية، وإنما تنشر أيضا «الحماسة» لأبى تمام، و«رسائل إخوان الصفا» فضلا عما تنشره فى السلاسل الأخرى

المتخصصة فى الشعر، والقصة، والنقد، والترجمة. ومن طريف ما يذكر فى هذا المجال أن الهيئة المصرية العامة للكتاب هى التى نشرت ديوان بيرم التونسى المكتوب بالعامية المصرية طبعا، على حين نشرت قصور الثقافة ديوان المتنبى.

وهناك جدل واسع حول هذه الإصدارات التى شهد الكثيرون بنجاحها، لكن هناك من يرى أن إصدار الكتب اختصاص للهيئة المصرية العامة للكتاب. ولست من انصار هذا الرأى الأخير، فاختصاص الهيئة المصرية العامة للكتاب بالنشر لم يمنع المجلس الأعلى للثقافة، ولم يمنع دور الصحف من النشاط فى هذا المجال وإنما أنا مع تحديد مواصفات خاصة لما يصدر عن كل مؤسسة من مؤسسات الوزارة، بحيث لايتضارب النشاط ولايكرر بعضه بعضا، بل يدعم الوظيفة التى تضطلع بها كل مؤسسة.

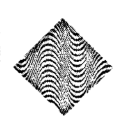
والمعنى الذى يمكن استخلاصه من النشاط الراهن الذى تقوم به هيئة قصور الثقافة، هو أن الهيئة اصبحت تعتقد أنها لا يجب أن تنزل بالثقافة إلى الجماهير، وإنما عليها أن ترتفع بالجماهير إلى الثقافة. غير أن هذا مجرد استنتاج، ويجب أن نعرف من الهيئة نفسها كيف تتصور وظيفتها، وكيف تحدد طبيعة الثقافة التى تعمل على تقديمها للجماهير.



وقد يتفرع عن هذا السؤال سؤال عن تجربة القصور المتخصصة، وهى تجربة تنسب للوزير الحالى الفنان فاروق حسنى، فقد رأى أن قصور العاصمة توزع جهودها على كل أنواع النشاط الثقافى، ففى كل قصر ندوات أدبية، وعروض مسرحية وسينمائية وموسيقية وتشكيلية، وفى هذا تكرار وتعدد يحول دون الإجادة، لأن الإجادة تحتاج إلى التخصص، لاسيما فى العاصمة التى يستطيع جمهورها أن يجد فيها كل ما يحبه من ألوان النشاط الأدبى والفنى، فليس من الحكمة تجميع هذه الفنون فى كل قصر بل يجب أن يكون هناك قصر للسينما، وآخر للمسرح، وثالث للفنون التشكيلية، ورابع للموسيقى. والسؤال إذن هل نجحت هذه التجربة الجديدة؟ وفيم يتمثل هذا النجاح؟

اتمنى أن تكون هذه الأسئلة موضوعا لبحث شامل أو ندوة موسعة تنظمها الهيئة، والأفضل أن تتولاها الوزارة، لأن المراجعة المطلوبة يجب أن تضع وظيفة الهيئة فى مكانها من وظيفة الوزارة بشكل عام.

أحمد دحبور



هل كان لى ؟

شجرٌ له أيدٍ، وللأيدى عيونُ

شجرٌ سأهلكُ، حين يُمسكُ بى، ويدركُ من أكونُ

ما جاء بى صيفٌ لأنضجَ فى الثمارِ،

وليس، فى الأنهار، ما يُفْضى إلى مائى،

شتائى كِسْرةٌ، ويدى على نارى،

لماذا جئتُ؟

ماذا شئتُ؟

دربى لا تطولُ،

وليس غير خطاى تحرسُ لى نهارى

لو كنتُ أعرفُ بابَ دارى

لو كان تحت يدى جدارى

لو أن راحلةً تغرِّد فى قميصى،

لاستجابَ لطير قلبى ألفُ يعقوبٍ من الكينا،

ولا نْفتحَتْ، من الشجر، العيونُ

لو كان لى ماكان لى،

لأمرتُ دربى أن تطولَ،

وربما أغريْتُ عمرى أن يطولَ،

وربما خفتُ الوصولَ،

فكيف، يا ما ليس لى، سأسيلُ فى الوادى وأبقى،

كيف ألقى هذه الأيدى التى تشقى لتمسِكَ بى،

وتُخْرِجَ لى أبى من سُرَّة الوادى،

فتهتزَّ الغصونُ؟

ما أنتَ يا ما ليس لى؟

وأنا الذى ـ مَنْ ذا أكونُ؟

سأظنُّ لى هذا:

يداكِ إذاعتان وفى أصابعكِ المساءُ

وخرجتُ من جسدى،

فأقفالى محطمة، ومفتاحى جنُونُ

هل كنت أرقصُ؟

أم أقصُّ عليكِ آلامى فتنقصُ؟

أنتِ زيّنتِ الخواءَ لصورتى الملأى بموتى،

فالخواء هو امتلاءُ

كُلّى ديونٌ، أنفقينى تنصرفْ هذى الديونُ

ولكِ الهنيهةُ والفضاءُ

ولىَ احتمالكِ لى، وما تَسَعُ الظنونُ

ولنا سماواتٌ بتعداد الكلامِ،

تكلَّمى تولدْ سماءُ

ولربما برزَتْ مراكبُ،

تحمل الجزرَ التى سقطتْ من الأحلام فجراً،

فاستعدناها لتحرسنا الحصونُ

وستصبرين عليَّ حين تماطلُ الرؤيا،

ويدركنى العياءُ

هل كان لى هذا؟

فماذا أيقظَ الأمواتَ فجراً؟

كيف تُقْبِلُ، من صميم غبارها، أمى،

فترجعنى إلى كوخى،

وتجبلنى فأصبحُ جرَّةَ الفخّارِ؟

يكسرنى أبى فيهزُّ عرش النومِ؟

يُطلْقُ من رخيم ندائه، فجراً،

فتنسكبُ الصلاة ولا أكون هناكَ،

يَسْألُنى: لماذا غبتَ؟

أين هربتَ؟

ـ كنت ألاحقُ الرمان مُنْفَرِطاً على سهر الحكايةِ،

يسأل الرعيانُ عنى،

ـ كنتُ أبحثُ عن بدايةِ كوكبِ الدنيا،

وتسخرُ لعبةُ الأطفال منى:

ـ لم تكن طفلاً، ولم تلعبْ..

فتحملنى الغزالةُ من أساىَ إلى يدىْ أمى،

ـ لماذا أتركُ الدنيا لأسكن تحت دمعتكِ القريبةِ،

بينما تبكى علىَّ الزائراتُ،

وينحنى سقفٌ حنونُ،

أزرعتِ لى شجراً لينبتَ فىَّ،

أم لتكون فى الدنيا سجونُ؟

شجر سأهلك حين يمسك بى ويدرك من أكونُ

لا ريب فى هذا،

يطاردنى ترابٌ كان فاكهةً وصيادينَ صاحوا:

قد قتلتَ أباكَ،

يوم نسيتَ في الوادى، أخاكَ،

وماقتلتُ وما نسيتُ أخى،

ولكنى رأيت أخى على حجر الوصيّةِ ناشراً دمهُ،

وعَلَّمنى غرابٌ كيف أدفنهُ،

ـ لماذا يا غرابُ؟

مازال ينبض تحت نسيانى فيختلُّ الغيابُ

أرتدُّ ملتفتاً إلى صوتٍ ينادى: لستُ ميّتًا،

لا أرى رأسَ المنادى،

بل أرى صوتى يردِّدُ: لستُ ميْتاً،

يلتقى الصوتان فى رمَّانة غطّاسةٍ فى البحر والوادى،

ويفرطها العساكرُ فى فِناء المسلخِ

رمّانة مفروطة لم يلتقط حبّاتِها ديكٌ لساحرةٍ،

وما قفزَتْ حروفاً فى كتابٍ مؤرِّخٍ

هل تنتهى الدنيا إلى أمٍّ تعنِّفنى لأقرأ ما يخبئه كتابُ؟

أحيا، بنصفى، فى الغبار،

وفى الديار، بنصفه يحيا أخى

أأنا أخى ؟

أم أنَّ آلافَ المياه تدفَّقت فى النهر؟

منذ تَصدَّعَ الوادى،

فبعضٌ فيِ الرمادِ،

وبعضهُ يجريِ إلى لا أينَ،

والباقى ترابُ

وأنا ترابُ

أمشى وينقصنى الترابُ

وأنال نصفَ الحُبِّ حين أحبُّ،

نِصف الماء حين أعبُّ،

نِصفَ الذكرياتِ..

فكيف نِصْفى

يبدى لىَ الدنيا، وأُخْفى؟

لو كنت أعلم أين أخطأ دربَهُ قلبى،

لصّوَبتُ المسافةَ،

فاتَنى تعديلُ قلبى،

والشهودُ علىَّ. . غابوا

ماذا أغنّى؟

لستُ، فى بريّةٍ وحدى،

ويلزمنى صراخ لم تزاوله الحناجرُ قبلُ،

ألزم دمعةً أعلى من العينْينِ،

فاجعتى تليقُ بها،

ولكنى أُرابط عند رابيةٍ يحرِّفُها الضبابُ

الدمع يؤمن بى،

ويدركنى من الصدقات ما يلغى صداقاتى،

ولكن: أين. ماذا أنتَ؟

ماذا شئتَ؟

هل ستزور قبركَ؟

أم ستقبر فيك سرَّكَ؟

أم ستحلم بالمعاركْ؟

ضعْ قنفذاً فى الماء واخرجْ منهُ،

فى الدنيا سواكَ،

ولن تحمِّلَنا جميلاً بانكسارِكْ

أنتَ القوىُّ إذا أتيتَ،

إذا اختفيتَ فلستَ حتى بالضعيفْ

من كلِّ جرحٍ فيكَ يندلع الغناءُ،

فهل نشيدٌ أم نزيفْ؟

ماذا أغنِّى؟

ليس فى صوتى جبالٌ تستردُّ أخى من الوادى،

ولستُ بمستوى حزنى،

سيجتمع الغرابُ علىَّ،

والداعى إلىَّ،

وجيشىَ المهدورُ فىَّ،

وليس إلاّ أن يمرَّ علىَّ أعدائى. .

ليكتملَ النِّصابُ

«كانوا وغابوا»

سيقول هذا سائلٌ عنا،

ولكنْ لا،

ففى الوادى سريرْ

ما نمتُ فيه، وقربَهُ حجرٌ ينزُّ،

وفوقه شجرٌ ينزُّ،

وفى الفضاء دم يطيرْ

وقتٌ وتخْضُلُّ الحديقة بالندى

وقتٌ ويخضرُّ السرابُ

سيرنُّ لى جرسٌ وأفتحُ: لا يطلُّ سوى المدى

وأقولُ: بل حضرَ الصحابُ

لا بأسَ، أمى سوف تجرحُ بالسؤال فمى،

وتجْبُر لى يدا

فأجيبُ: كم خمسين عاماً ظلَّ من عمرى؟

لماذا كلما حاولتُ عذْبَ الماءِ،

ردَّ علىَّ، فى الرملِ، العذابُ؟

رملٌ تسرَّبَ من يدىَّ. .

. . وهكذا وُلدَ السرابُ

أين الأسى؟ أين الصوابُ؟

لا شأنَ لى بالعمر،

إلا أنَّ لى قلباً فضوليّا،

يعاندُ أن أموت ولم أرَ الفصلَ الأخيرْ

من أنت يا ما ليس لى؟

وأنا الذى ـ ماذا أصيرْ

كنُ لى إذنْ حتى أصيرَ،

فربما أجدُ السريرَ، وينتهى هذا الخرابُ

غزة

داريوفو
فارس نوبل ١٩٩٧

مرة أخرى تعمد لجنة جائزة نوبل فى ستوكهولم إلى ذلك التصرف المثير للحنق، والذى لا يليق بأكبر جائزة أدبية فى عالمنا منذ مطلع هذا القرن: تجاهل الأعلام (إلا فيما ندر)وتوجيه الجائزة إلى كتاب أغمار أو هم - على أحسن تقدير - محدودو القيمة. هكذا لم يظفر بالجائزة، طوال تاريخها، رجال من طبقة **تولستوى وهاردى وبروست وجويس** على حين ظفر بها كتاب متوسطو المكانة آخرهم هو الكاتب المسرحى **داريوفو** فارس الجائزة لهذا العام.

فهو مخرج وممثل ومصمم مناظر ومهرج إلى جانب كونه أديبا. ولد عام ١٩٢٦ فى سان جيانو بمقاطعة لومبارديا. يصفه الناقد الإنجليزى مارتن سيمور سميث بأنه كتب مسرحيات خفيفة الوزن، ماركسية على نحو غامض، لاقت نجاحا داخل إيطاليا وخارجها. ومهما يكن من أمر فإنه، فى الحقيقة، فى أحسن أحواله حين يمثل مع زوجته. مسرحياته شعبية المنحى، تستخدم الهزل (الفارس) والمزاح الغليظ، ولا تخلو من مؤثرات سيريالية.

فى مقالة للناقد بيترهنزورث عن الأدب الإيطالى اليوم من كتاب دليل أكسفورد إلى الكتابة المعاصرة (١٩٩٦) يصفه بأنه من متمردى الستينيات الذين غدوا مع الزمن جزءا من المؤسسة الثقافية. لقد ازدهر المسرح الإيطالى دائما حين كان كتابه من رجال المسرح - مثل **فو** - لا من الأدباء العائشين بين الورق والقلم فى عزلة مكاتبهم. يشترك **فو** فى الكثير مع معاصره الكاتب المسرحى من نابولي إدواردو دى فيليبو (١٩٠٠- ١٩٨٤) ولكنه يختلف عن فيليبو فى انتمائه إلى

اليسار الثورى وميله إلى أن يخرج من نطاق المسرح إلى نطاق التليفزيون أو حتى تقديم عروض لعمال المصانع فى أماكن عملهم. كان يستخدم سلاح الضحك ليسوط النظام السياسى والاجتماعى القائم فى رأيه على النفاق والعنف، وقد أفلح فى ذلك إلى الحد الذى جعل الحكومات الإيطالية تقرر فى بعض الفترات، منع تقديم مسرحياته.

وفى مسرحيته المسماة «مسرحية أسرار ملهوية» (١٩٧٣) جدد المسرح السياسى بأن جعل من المهرج الذى كان يظهر فى مسرحيات العصور الوسطى صوتًا للاحتجاج والمعارضة، كما كتب مسرحية «الموت العارض لفوضوى» (١٩٧٠) وهى قائمة على واقعة حقيقية هى موت پنيو پينلي حين كان محتجزا لدى الشرطة. ولكن المشكل فى حالة فو هو أن مسرحياته (خاصة حين كانت تقدم خارج إيطاليا) كانت تفقد اتصالها بالأحداث الجارية وتغدو مجرد هزليات صاخبة. من السهل، عند النظر إلى الوراء، أن نتجاهل أنشطته السياسية، ولكن الدافع السياسى الذى ينفخ الحرارة فى محركاته هو ما منح خير أعماله قوتها الملهوية والدرامية.

وأخيرًا أورد ما يقوله عنه كنيث ماكليش فى كتابه «فنون القرن العشرين» (١٩٨٥). ليست مسرحيات فو نصوصا أدبية نهائية: وإنما هى مجرد هياكل عظمية يكسوها الكاتب لحما وشحما مِنْ وَحْى الأحداث الجارية كى تغدو صالحة للعرض. إنه وفرقته يضيفون إليها إشارات إلى الواقع، وإهانات مرتجلة وردودا سريعة البديهة، وألاعيب ملهوية محفوظة كألعاب الهواة والمايم، مستقاة من السيرك ومدن الملاهى. ويشتمل العرض على أغان ورقص إلى جانب الحدث الدرامى والحوار الأدبى. على أن ما يجعل منها مسرحيات وليس مجرد عروض منوعات هو فكر فو السياسى والاجتماعى الكامن وراءها. إن أسلافه هم أرسطوفان، ومهرجو البلاط، وشخصيتا بنطلون وكولومبين فى الملهاة المرتجلة أو ملهاة الفن (كوميديا دى لارتى) وهو، مثلهم، يقدم عرضا يتسم بالهجاء الساخر والسرف الملهوى.

أضفت حركات تمرد الشباب فى ١٩٦٨ على مسرح فو التزاما اجتماعيا وأخلاقيا، أما قبل ذلك فكانت مسرحياته مجرد ملاهٍ ساخرة لا ضراوة فيها: مسرحيته المسماة «جثث تختفى ونساء يتجردن من ثيابهن» (١٩٥٨) «وأى امرئ يسرق سعيد فى الحب» (١٩٦١) تتسم بفوضوية مرحة، وتُفَوِّق سهاما هجوية إلى أهدافها. أما فى مسرحية "السيدة يتعين نقلها من مكانها" (١٩٦٧) فنجد مهرجين يصعدون إلى السماء ويجدونها أشبه بمدينة ولت ديزنى زاخرة بالألعاب. أما بعد ١٩٦٨ فإن انخراط فو السياسى منح سخريته الهائمة مستقرا وقاعدة. إن مسرحيته المسماة "پانتو مايم كبير مع رايات



داریوفو

وعرائس صغيرة ومتوسطة" (١٩٦٩) تبتعث قصة القديس مارى جرجس وقضائه على التنين إذ تصور مواجهة بين الشيوعية والفاشية والراسمالية تنتهى ـ وهنا مكمن السخرية ـ بانتصار الراسمالية المتمثلة فى فتاة حلوة. أما مسرحية «الموت العارض لفوضوى» فتثير قضايا جدية من قبيل مسئولية الشرطة، وصراع اليمين واليسار، وذلك فى عرض أشبه بعرض الدميتين پنش وچودي وهما زوجان يتبادلان الضربات على وقع ضحكات النظارة ثم يصطلحان ويسودهما الوئام. وفى إحدى مسرحياته الهزلية التى تستوحى مسرحيات الأسرار الدينية فى العصور الوسطى نرى أحد البابوات وهو بربرى محب للترف ـ يلتقى بالسيد المسيح وجها لوجه فى مركب طريق الآلام الذى يعبر طرقات روما فى عيد القيامة، وذلك على نحو ما صور دوستويڤسكي فى روايته «الإخوة كارامازوف» مواجهة بين كبير محققى محاكم التفتيش ويسوع المسيح.

من العبث أن يحاول المرء وصف عروض فو من طريق الكلمة. فكل شىء فيها يعتمد على العرض ذاته: على التأثير الدرامى للأزياء والاغانى والحوار وألاعيب الأداء. إنه ساحر عابث. وحين نراه ندرك لماذا كان ديونيزوس ـ رب النشوة والسكر ـ هو أيضا الإله الراعى للدراما. إن هزلياته لا تخلو من ملاحظات جادة عن الطبيعة البشرية وحياة الإنسان، ولا تقل فى هذا الصدد عن أى مسرح جاد. ولكن عمله «فرجة» أولا وفكر ثانيا؛ إنه جوهر ما تكونه اللدراما وما تفعله.

إن مسرحيات فو، بطريقتها المرحة الخاصة، تجسيد لنظريات المخرج الروسى ماير هولد (١٨٧٤-١٩٤٠) الذى ابتدع أسلوبا متكاملا يجمع بين فنون السيرك والكاباريه والألعاب الرياضية والرقص فضلا عن مهارات الممثلين التقليدية.

لاهنيئا لفو بالجائزة، ولا مرحبًا بقرار لجنة نوبل. قد هُنت والله هنت ـ ضمير الخطاب هنا موجه للجائزة، لا لمحبوبة العقاد ـ وإذا استمر الحال على هذا المنوال فستغدو الجائزة مزحة لا يحملها احد على محمل الجد، وإن تخللتها بين الحين والحين اختيارات صائبة ووقوع على ما هو عظيم وجدير بالتكريم حقًا. لكنها تكون فى هذه الحالة رمية من غير رام، أو هى كذلك الممدوح الذى وصفه الشاعر العربى بأنه يمنح ويمنع لا جودًا ولا شحًا، وإنما هى بدوات من بدواته.

ماهر شفيق فريد

محمود أمين العالم

قراءة فى ديوان
ورد الفصول الأخيرة

إن قراءة آخر ديوان أبدعه شاعر كبير فى قامة **محمد إبراهيم ابو سنة** لا تستقيم بغير إطلالة سريعة - على الأقل - على مسيرته الشعرية منذ ديوانه الأول «قلبى وغازلة الثوب الأزرق» حتى هذا الديوان الجديد ولا أقول الأخير «ورد الفصول الأخيرة».

فمادام هناك ورد للفصول الأخيرة فهو إذن بداية مزدهرة مستأنفة بفصول جديدة من الإبداع نتوقعها لأنها من هذا الشاعر الذى لم يتوقف طوال السنوات التى تتجاوز الثلاثين عن الإضافة إلى الشعر العربى بل إلى الثقافة العربية عامة.

على أن الإطلالة أو المتابعة السريعة لمسيرته الشعرية تعود بنا بالضرورة إلى لحظة البداية التى لم تكن فى الحقيقة بداية شاعر حسب، بل بداية شعر فى المطلق، كانت لحظة تحول شاملة فى الحركة الشعرية العربية تناسجت مع لحظة تحول شاملة كذلك فى الواقع المصرى العربى فى جوانبه السياسية والاجتماعية والثقافية عامة ولهذا تكاد المساحة الشعرية بين ديوان ابو سنة الأول « قلبى وغازلة الثوب الأزرق» وديوانه الجديد هى ذاتها المساحة التاريخية الموضوعية لواقعنا المصرى العربى على أن التزامن بين المساحتين الشعرية والتاريخية لا يعنى التوافق والتراصف بينهما بقدر ما قد يعنى التجانف والتخالف.

مع نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات كانت بداية هذه المساحة الجديدة من التحول التاريخى والشعرى وقامت الحركة الشعرية الجديدة التى اصطلح على تسميتها بشعر التفعيلة من حيث البنية الإيقاعية والشعر الواقعى من حيث المضمون أو الدلالة وكانت هذه الحركة

انقلاباً على نسقين شعريين كانا سائدين آنذاك هما النسق الكلاسيكي أو التقليدي والنسق الرومانسي امتداداً لمدرسة أبوللو، كما كانت مرتبطة بالانتفاضات الشعبية طوال الأربعينيات التي مهّدت لثورة يوليو ٥٢، ولست بحاجة إلى مراجعة هذه المرحلة بما فيها من مبادرات شعرية إبداعية، لعل بدايتها تنتسب إلى باكثير ومن فريد أبو حديد، وإلى نازك الملائكة والسياب والبياتي، ثم أخذت تبرز هذه المدرسة على يد الشرقاوي وصلاح عبدالصبور وحجازي وغيرهم، ثم إلى جيل جديد هو جيل فاروق شوشة وأمل دنقل ومحمد إبراهيم ابوسنة ومحمد مهران السيد وعفيفي مطر.. وغيرهم. ومايزال أغلب فرسان هذه الكوكبة الطليعة يواصلون التواجد والتجديد في الساحة الشعرية.

على أن هذه الحركة لم تكن تتَّسم كما قيل ومايزال يقال بالتفعيلة الواحدة خروجاً على النمط الكلاسيكي لقصيدة البحور والبيتية المغلقة والقافية المطردة، وإنما كانت كما لاحظت آنذاك تتسم بالتعبير بالصور النامية أساساً، فضلاً عن الارتباط بشكل أو بآخر بالقضايا والقيم الوطنية والقومية والاجتماعية، واستخدام اللغة البسيطة التي كانت تقترب أحيانا من العامية، وما تتضمنه هذه اللغة من تجارب شعبية بسيطة كذلك. ولعلنا نتذكر بعض فقرات من قصيدة الشرقاوي «من أب مصرى إلى ترومان» وبعض فقرات من قصيدة عبد الصبور «وشربت شاياً في الطريق، ورتقت نعلي» وما أكثر الأمثلة عند شعراء آخرين من أبناء هذه المرحلة. وكانت تجارب هذه الموجة الشعرية الجديدة تسعى للتحرر من الرتابة والتقريرية الكلاسيكية من ناحية، والغنائية الرومانسية من ناحية أخرى. وكانت المراحل الأولى من هذه الموجة الشعرية الجديدة يغلب عليها الاستغراق في القضايا الوطنية والقومية والاجتماعية، كما كان يغلب عليها طابع المباشرة والجهارة الأيديولوجية والتعبوية التحريضية وعدم العناية بالتكثيف الشعري. ولعلي في هذه المرحلة وحتى الآن حُمِّلتُ وحدي بكل سلبياتها دون إيجابياتها .. على أن هذا حديث آخر.

وكان محمد إبراهيم ابو سنة واحدًا من طلائع هذه الحركة الشعرية الجديدة فقد استطاع أن يجمع بين كلاسيكية البنية وغنائيتها من ناحية، وبين المضامين القومية والاجتماعية والإنسانيةالعامة والخبرات الشعبية البسيطة من ناحية أخرى، وأن يحاول صياغة بنية شعرية تقوم على أساس من التسلسل الحكائي للصور الفنية والدلالات والمضامين الإنسانية، وأزعم أنه منذ ديوانه الأول وحتى هذا الديوان الجديد ظل مخلصاً لهذه الرؤية التعبيرية والدلالية ويسعى لتطويرها، وبتعبير آخر كان يحاول المزج الإبداعي بين الواقعية والغنائية. ولعل الواقعية المباشرة كانت تأخذه أحيانًا بعيدًا عن غنائيته، كما كانت الغنائية تأخذه بعيدًا عن واقعيته المباشرة، ولهذا يمكن أن نطلق على إبداعه الشعري اسم الواقعية الغنائية..

وهكذا أعود لأبدأ من جديد مع الشاعر محمد إبراهيم ابو سنة في ديوانه الأول «قلبي وغازلة الثوب الأزرق».

عندما تناولت ديوان ابو سنة الأول قلبي وغازلة الثوب الأزرق، من مكتبتي، تبينت للوهلة الأولى زرقة غلافه. تبينت كذلك بالمصادفة زرقة غلاف ديوانه الجديد «ورد الفصول الأخيرة». كأنما الأمر غلاف أزرق واحد

داخله مسيرة شعرية واحدة.! قلت لنفسى أهى مصادفة خارجية تشكيلية لا علاقة لها بالشعر، أم أن للزرقة دلالة فى شعر أبو سنة منذ البداية حتى اليوم، وخاصة أن له ديوانا آخر هو «مرايا النهار البعيد»، تكاد تغلب على بعض غلافه هذه الزرقة كذلك!؟

وعندما أخذت استعيد الفتى بديوان «قلبى وغازلة الثوب الأزرق» وبدأت الفتى ومعرفتى الجديدة ببقية دواوينه حتى الديوان الجديد لم يخب حدسى: حقًا، إن أغلب الألوان الأحمر والأصفر والأخضر والأسود والأبيض والأزرق متوافرة فى لوحات مسيرته الشعرية كلها، إلا أن هذه الألوان - فيما عدا الأزرق - يتعامل معها الشاعر التعامل الكنائى السائد، فالأحمر هو الشوق أو الدم والأصفر هو السلب أو الموت، والأخضر هو الربيع أو الطفولة إلى غير ذلك. أما الأزرق فيكاد أن يكون وحده اللون الشعرى، اللون الرمز، أو المتعدد الرموز وإن اجتمعت هذه الرموز على تعددها فى معنى يكاد يكون واحدًا، هو المفارقة بالمعنى الفلسفى، وهو العمق، وهو الحب فى أرق وأندر تجلياته، وهو الجمال الصافى، والحلم الغامض والحزن الكلى الكونى العميق، بل أكاد أقول الوجدان الصوفى، وهو ليس زرقة السماء بل دلالتها وهو ليس زرقة البحر بل دلالتها. ولكثرة القصائد والحكايات الريفية الحزينة، فى هذه المسيرة الشعرية كدت رأى فى الزرقة لون هذه المادة التى يعصرها الفلاحون المصريون منذ العصرالفرعونى القديم من نبات «النيلة» يصبغون بها وجوههم وأيديهم تعبيرًا عن الحزن العميق على فقيد عزيز.

إن مسيرة أبو سنة الشعرية تكاد تكون مصبوغة بعصير الأحزان العميقة الزرقاء. نجد هذا فى مختلف دواوينه باستثناء ديوان «مرايا النهار البعيد» وقد لا أجد غير مفردة زرقاء فى ديوانه الجديد، إلا أننى أستشعر الزرقة تنداح دلالتها فى كل شعره، على تنوع تجلياته وتعابيره وحكاياته وتجاربه، حتى لو لم أقرأها صريحة. وأقول لنفسى: قد لا يخرج الأمر أن يكون انطباعاً ذاتيا خالصًا. ولكن ما أكثر الأمثلة، اكتفى ببعضها:

- الجلسات الزرقاء على شاطئ النهر.
- أما قلبى فسيعثر فى غابات الدفء على ثوب أزرق:
سيتم الرحلة باسم الإنسان ولن يغرق.
- تحققت نبوءة الطفولة الزرقاء، بأن تمر قرب دارنا السماء.
- أنا أبصر طفلا يحمل منديلا يسجن فيه القمر الأزرق.
- لو ترفع الستائر الثقيلة السوداء.
- عن الندى وزرقة السماء.
- كى يبدأ الربيع فى حدائق الشتاء.
- تأتين من الغيب الأزرق. من غابات الأحلام.
- والليل أزرق يؤرق الأحزان.

وغير ذلك من أمثلة عديدة.

إن الأزرق الذى ينداح فى قصائد هذه المسيرة الشعرية ليس دلالة معنوية أو لونية محددّة. بل هى دلالة

شعرية بل يكاد يكون النبضة الغامضة الطاغية الموحية فى الرؤية الشعرية كلها..

على أن الزرقة ليست الدلالة أو النبضة الشعرية الوحيدة فى هذه السيرة فهناك المدينة، التى لا تقف فحسب فى مواجهة القرية فى ثنائية واضحة، بل تصبح كذلك دلالة أكبر، لها ذاتيتها الخاصة، فهناك مدن الحب، والمدن الحجرية، وهناك المدينة التى تشكل سورًا لمعنى، سلبيًا كان أو إيجابيًا ـ وهناك، مدينة الجمال، أو عاصمة الجمال وعاصمة الحب يوتُّبيا الحب وهناك الحب الذى يعنى الخلاص، وإن أصبح كذلك عنصرا فى ثالوث مثالى كلى هو «الحب والحرية والعدل»، وقد يصبح نقيضًا للواقع المادى المتدنّى «ما أبهظ ثمن الحب فى عصر الثلاجات». وهناك الزمن أو الزمان الذى يعبّر فى مختلف أنحاء السيرة الشعرية عن حال، أكثر من تعبيره عن وقت وإن استخدم أحيانًا بمعنى سلبى هو السرعة التى تقلص إنسانية الإنسان «السرعة إعلان بُحّ به صوت العصر». بل يصبح الزمن نقيض الحب «ولكن يا حبى لو أن مدينتهم عشقت، لو خرجت من بين عقارب ساعتها» وهناك البحر الذى يكاد يكون مرادفا للحرية، وهناك الغربان رمز الخراب فى مواجهة النسور «النسر فى التراب والأفق للغراب»، لتَزْدهرْ يا أيها الخراب» وهناك الشتاء فى مقابل الربيع، وهناك الممكن والمستحيل الممكن، وهناك الجدار الذى يواجه الرياح والقناع الذى يواجه الحقيقة والسحاب الذى يواجه التراب والدجاجة والذئب، والفجر والغروب إلى غير ذلك من الثنائيات الضدّية التى ترفض الحلول الوسطى والتى عبر الشاعر عن هذا الرفض فى قصيدة من أجمل قصائده يقول فيها.

الزمان اختلف
لم يعد يُنقذ الآن من الموت بأن نلتزم
المنتصفْ

ولعل منتصف الليل فى أكثر من قصيدة أن يكون تعبيرًا عن لحظة استكمال المحن وتفاقمها على أن شاعرنا استطاع أن يحقق لقاء بين ثنائية الجزئى والكلى، بين الذات والعالم دون وسيط «يا قلبى يا أرضًا أزرع فيها العالم».

وهناك مفردات أخرى، لا تحمل دلالات رمزية وغنائية بل هى أقرب إلى المفاهيم الكلية المجردة مثل غابات التاريخ، ووثائق التاريخ، وحكمتنا التاريخية ودهليز التاريخ، المجهول، والإنسان، والإنسانية، والتاريخ العادل والربيع العادل، وروح الحق وشواطئ المصادفة إلى غير ذلك. وهى مفاهيم ودلالات كلية تشكّل أركان الرؤية الإنسانية الكلية الجهيرة الصريحة فى هذه المسيرة الشعرية، والتى يعمقها ويخفف من تجريدها باستخدام العديد من أسماء الشخصيات الأسطورية الفرعونية واليونانية القديمة ذات الدلالة الرمزية الكلية.

وما أكثرها فى هذه السيرة الشعرية.

على أنه إلى جانب هذه المفردات الغنائية منها أو الثنائية أو الكلية المجردة أو الأسطورية فهناك الكلمات العادية التى تحتشد بها الحكايات الحزينة فى القرية ومعاناة العمال الفقراء «مازالوا فى قريتنا يحكون حكايات العام الماضى ـ أو «فالعين فى الدنيا بصيرة واليدُ عما تبتغى جاءت قصيرة».

من هذه المفردات على تنوعها؛ من مفردات أقرب إلى الرمزية، إلى أخرى أقرب إلى المفاهيم الكلية إلى ثالثة أقرب إلى مفردات الحياة اليومية فى الريف أو فى المدينة. تتشكل الرؤية الشعرية المنسقة لهذه المسيرة الشعرية رغم تجلياتها الأسلوبية المختلفة. وهى رؤية لا تتوارى خلف أقنعة وأغطية استعارية ثقيلة معقدة، بعيدة التواصل والتوصيل، ولكنها فى الوقت نفسه لا تفتقد البنية المجازية لمفرداتها وتشكيلها الجمالى والدلالى.

ويرجع هذا - فى تقديرى إلى جوهر ما تعبر عنه هذه المسيرة الشعرية من هموم حادة ومتشابكة هى هموم عاطفية واجتماعية وقومية وإنسانية لا يطغى فيها التشكيل الجمالى المجازى على حرصها الرسولى على التواصل والتوصيل. ولهذا نجد غلبة الحس الجماعى فى هذه المسيرة الشعرية على الحس الذاتى حقا، إن الأنا الذاتية، تسود فى مختلف قصائد هذه المسيرة الشعرية، حتى تلك التى تعالج قضايا عامة، تبرز الأنا الذاتية فى حوار وتساؤل و معاناة خاصة، بل ما أكثر النبضات العاطفية البالغة الرقة والعذوبة والحميمة لا فى قصائد الحب وحدها، بل فى البنية الغنائية العامة لهذه المسيرة الشعرية على أن الحب فى هذه المسيرة الشعرية يكاد يكون فى باطنه هو الحب المخلِّص، الحب المحرر، الحب الحرية، الحب العدل، الحب العلاقة الإنسانية الكلية الشاملة. إن الهاجس الجماعى الكلى المجتمعى والقومى والإنسانى هو الهاجس الأغلب فى هذه المسيرة الشعرية، والذى يكاد يستبطن بعض القصائد الغنائية الذاتية الخالصة.

إن **ابوسنة** شاعر مهموم بما هو عام كلّى، فى قلب ما هو خاصٍّ ذاتى، على خلاف ما قد توحى به القراءة الخارجية العابرة لشعره. إنه استبطن القضية المجتمعيّة والقوميّة والإنسانيّة داخل معجم التضاريس المادية الطبيعية أو معجم المعاناة الوجدانية الذاتية.

ولهذا فى تقديرى يكاد يغلب على بنية الكثير من قصائد هذه المسيرة الشعرية، بنية الحكاية التى لا تتبلور أو تتكثف فى أبيات قائمة بذاتها بقدر ما تتكامل فى المجرى المسترسل «للقصيدة - الحكاية»، التي تنتهى أحيانًا بخلاصة حكمتها الدالة، متفائلة كانت أو متشائمة، و محرِّضة على اقتحام الغرابة والمستحيل.

وتكاد هذه البنية الحكائية أن تكون البديل الجمالى عن التكثيف المجازى الاستعارى. إنها استعارة ممتدة فى صور متحركة لو صح التعبير والتشخيص. ولهذا فالبنية الحكائية تتخلص من القافية شأن هذه المدرسة الشعرية الحديثة التى أشرنا إليها فى البداية، إلا أنها قد تحفظ حيانا بالقافية على نحو جزئى ومتنوع، فى أبياتها وقد تستعين بالقافية المطردة أحيانًا فى القصيدة كلها على أنها تحتفظ بأبياتها الشعرية فى بنية نحوية مكتملة فى كثير من الأحيان رغم البنية الحكائية الممتدة المسترسلة مما قد تضعف أحيانا من الاسترسال الحكائى. على أنها قد تتخذ أحيانا البنية الدائرية.

وتكاد الدلالة العامة لهذه المسيرة الشعرية، وإن تنوعت تجلياتها وأساليبها، أن تكون الإحساس بالفجيعة الشاملة، الذاتية والمجتمعية والإنسانية، التى تتمثل فى القمع والقهر والفقر والاغتراب وحدائق الشتاء والمدن الحجرية. ولكننا فى مواجهة هذا نجد التطلع إلى صخرة سيزيف التى لن تسقط أبدًا. قد نجد بيتا يقول: فبطولتنا فى هذا العصر، أن نغلق بابا تأتى منه الريح. ولكنه

أقرب إلى النقد والسخرية من الحكمة الشعبية السائدة!
على أننا نجد الوردة المحاربة، وهى ليست مجرد عنوان لقصيدة، بل تكاد أن تكون - فى تقديرى - عنوانا لمدرسة أبو سنة الشعرية: إنه يحارب القتامة والهزيمة والقبح والظلم وحدائق الشتاء والمدن الحجرية بالحب، بالورود بالكرامة، بالمغامرة بالدعوة إلى اقتحام المستحيل.

يقول:

فحين تَفْتح الشجاعة الأبواب نتذوق دونما
ندم
فواكه المغامرةْ

ويقول:

قلت أحاور قلبى
ما معنى الجنة يا قلبى
قال تجول فى نفسك حتى تصل إلى
الإنسان.
وتجول فى الإنسان حتى تصل إلى وطنك.
وتجول فى وطنك حتى تصل إلى الله.

ويقول:

وقف الشاعر فى محكمة الظلم يقول.
جئت لكى أتحدث باسم الشمس.
الطالعة تنير الكون.

ويقول:

لا يُشغلنى الآن العشق
يشغلنى العتق

ويقول أخيرًا على لسان فدائى يموت:

أنا الذى خسرتُ، كسبتُ كل شىء.

والواقع أننا لو تأملنا المرحلة التاريخية الاجتماعية التى تحركت فيها هذه المسيرة الشعرية لأبو سنة منذ غازلة الشعر الأزرق عام ١٩٦٥ حتى ديوانه الجديد، الصادر العام الماضى ١٩٩٦، لاستطعنا أن نقرأ فيها الأحداث الفاجعة التى وقعت لبلادنا طوال هذه السنوات بالمعجم الشعرى الخاص لـ **محمد إبراهيم أبو سنة**.

ويبقى أن نقف وقفة أخيرة مع ديوانه «وردة الفصول الأخيرة» ولن تطول وقفتنا معه فهذا الديوان هو امتداد متسق أمين لجوهر المسيرة الشعرية السابقة عليه وأستطيع أن نستقرئ فى هذا الديوان باللغة الشعرية الخاصة **لأبو سنة** وقائع مسيرتنا المصرية العربية الفاجعة كذلك فى السنوات الأخيرة من حياتنا ولعل هذا أن يكون من معنى آخر معانى عنوان هذا الديوان «ورد الفصول الأخيرة» أو شوكها لو أردنا!.

أقول منذ البداية إن هذا الديوان الجديد «ورد الفصول الأخيرة» يكاد أن يكون ديوانًا رثائيًا بكائيًا فى بنية ودلالة قصائده جميعًا باستثناء قصيدة واحدة. ولعلنا نستشعر ذلك من مجرد قراءة عناوين قصائده: فهى حوار مع الصمت. وحده الشاعر يبكى، بكائية إلي **ابي فراس الحمدانى**، سؤال فى الموت إلى **فؤاد كامل**، **لا ماء فى هذا السحاب، القمر العابر، مكابدات الكائنات الوحيدة، مملكة الكائنات العمياء - البلبل ومراياالسراب، الذئب العربى الوالغ فى الدم**.

أماالقصيدة الوحيدة المستثناة فهي «رجل وحيد يضحك في الليل».

القصيدة الأولى المعنونة «حوار مع الصمت» ليست قصيدة حوارية، بل هي قصيدة تساؤلية مع الموت لا مع الصمت أو إن شاء مع صمت الحياة النهائي والتساؤل يكاد يكون الصيغة المهيمنة على أغلب قصائد هذا الديوان. هكذا تبدأ القصيدة الأولى: حوار مع الصمت: هل له أن يكلم ورد الفصول االخيرة عن موعد لم يحن» إنه تساؤل عن مدى القدرة على مراجعة النفس، عما كان، وما لم يكن. عن هزائمه، عما فقده من أصدقاء، إذ لم يبق يجاوره إلا الغبار الذي يتخلف بعد رحيل الجياد الأخيرة.. وهكذا تكاد تتوقف الرحلة إلى المستقبل، ولا يبقى إلا غبار الذكريات. ولهذا لا تتحرك بقايا الحلم في قصيدة «وحده الشاعر يبكي» من الفجر الرمادي إلى الصباح الأبيض كما هو الشأن عادة وإنما من الفجر الرمادي إلى الليل أي أخذ الحلم يتحول إلى ذكريات! إن لم يكن إلى كابوس و إلى إحساس بالذل. وفي قصيدة «قالت الريح» نعود إلى التساؤل: «هل ترى يرجع البحر يعض لآلئ أيامنا». ولكن كيف؟ «وشمسنا في الزوال والأسي في اكتمال؟ وتمتلئ بقية القصيدة بالنهار الغارق في الظلام وبالزمان الكسيح ورماد الأفول. وفي بكائية إلى أبي فراس في محنته، في هزيمته، و بالأحرى في «محنة وهزيمة عصريهما عصر أبي فراس نستشعر ابا فراس وعصرنا. وكلاهما يتطلع إلى خلاص «في قمر الكتابة حتى تطلع في فضاء القلب أزهار الغرابة» كان أبو فراس يبني مدينته الجميلة بين أضلاع القصيدة. ولكن «زمرة الشعراء فوق أرائك الذل المنافق أخذوا ينعقون كالغربان فوق تاريخ مهان». إنها مأساة الشعر ومأساة العصر معا! وفي قصيدة «سؤال إلى الموت» حوار مع فؤاد كامل ينتهي إلى ما تنتهي إليه دائما بعض القصائد القديمة بدعوة الخلاص بالحب. «أحبوا .. أحبوا إلى ذروة المستحيل، ولا تتركوا الحقد يأكل أيامكم ثم يلفظكم للتراب البليد» وفي قصيدة «لاماء في هذا السحاب» أو بتعبير آخر «لا ورد في هذا الربيع». فلقد «مضى دور الشباب». وفي قصيدة «القمر العابر» نعاني نفس الإحساس بجفاف الحياة «يا ضيعة الرمل يشكو غيبة السحب» وفي «مكابدات الكائنات الوحيدة» تتجمع في جرحك كلُّ الأيام الماضية، وتنزف تنزف، لا يلقى جرحك أحدًا يسعفه» وفي «مملكة الآلهة العمياء قراصنة العصر، القتلة المنذورون لهذا العصر» نقرأ لافتة على ناصية الطرق المأجورة، فكل شئ أصبح مأجورًا «فليخرج كل العشاق إلى الصحراء، يتبعهم كل الشعراء، لكي ينتصب السيف مع الدولار، أميرين بمملكة يسقط فيها الحب صريعاً ألم تصبح ليلى قيس عشقنا التراثي عارية في ماخور! وفي قصيدة «البلبل ومرايا السراب». يقف بلبل العذاب عند باب الغروب يترصده الغراب الذي يملأ الأفق،وسرعان ما يغيب البلبل في التراب! أما قصيدة «الذئب الصربي» الوالغ في الدم فهو رادوفان الذئب الصربي المسعور كما تقول القصيدة الذي يكتب «فوق جدار القرن العشرين وثيقة عار الإنسان». ولكن من المنتصر مع ذلك: «هل جيشه أم البسنيون المقهورون المسكونون بروح الحق؟» مهما كانت إجابة الواقع. فسيجيء كما تقول القصيدة «ربيع عادل، وسينتصر الذئب على الإنسان». إنها الرؤية المستقبلية المتفائلة التي تطالعنا دائمًا في نهاية العديد من القصائد طوال المسيرة الشعرية.

وتبقى أخيرًا القصيدة الوحيدة فى هذا الديوان التى تخوض معركة الحرية، لا بالحب، وإنما بالضحك، رجل وحيد يضحك ليقاتل وحشته ويسعى لقلقلة صخرة بما يوحى بأنه سيزيف جديد. ويأتى الليل مع امرأة أفعى لتبدأ معركة الحياة والموت. الرجل يشعر بالكون يموت بداخله مختنقا وإذا بضحك مجنون يتفجّر من جوانبه. بل يصبح الضحك حقيقة أونطولوجية، يتفجّر من الأشياء نفسها بل تصبح وجه الشمس البيضاء».

وهذه القصيدة هى آخر القصائد التى كتبها الشاعر فى هذا الديوان وإن لم تكن آخر قصائد الديوان، على أنها جديرة بذلك. إنها تعبر عن رمز عميق من التحرر الذى ينطلق داخل الإنسان، فالتحرر لا يتحقق كما تصوره فى البداية هذا الرجل الوحيد بامرأة حانية، أو صديق أو جدار أو بحّار ليس له شطآن. بل بهذا الفعل الساخر الحى الذى ينفجر من الداخل فيفر الليل وتتراجع الأفعى ويتحقق به التحرر من الداخل ويتحرر الخارج أيضًا.

ولا يختلف هذا الديوان كما رأينا عن بقية الدواوين السابقة من حيث بنيته الفنية الحكائية أو رؤيته الدلالية الإنسانية وإن تميز فى تقديرى ببروز الطابع الذاتى وارتفاع مستوى الإيقاع الغنائى النغمى ربما لكثرة القصائد ذات البنية التقليدية والتقنية المطردة أو الجزئية. لكن برغم بروز الطابع الذاتى فى هذا الديوان، فإن الدلالة العامة لبكائيته الطاغية، ليست بكائية ذاتية بقدر ما هى بكائية على هذا العصر الرجيم، الذى يذكرنا ببودلير، وعلى مشاهد الجحيم فيه التى تكاد توحى بفصل «فى الجحيم» **لرامبو**.

على أنه برغم أن التعبير بالصور فى هذا الديوان أكثر كثافة وتطورًا، إلا أنه لم يكن موفقا فى بعض القصائد ففى قصيدة (البلبل ومرايا السراب) نقرأ «بلبل من عذاب عند باب الغروب والغراب يملأ الأفق ويقبل محتشدا بالحراب». ما أظن أن صورة الغراب مهما كان حجم الرمز الذى يمثله تستقيم مع «أن يقبل محتشدًا بالحراب»، ما لم يكن الأمر هو الحرص على القافية!

أما قصيدة «الذئب الصربى» فبرغم القيم الإنسانية لموضوعها فهى على جانب كبير من النثرية والمباشرة والخطابية.

إن هذا الديوان الجديد هو امتداد أكثر تكثيفا فى أغلب قصائده للمسيرة الشعرية المتصلة للشاعر **محمد إبراهيم أبو سنة**، وهو يكشف عن الإنسان فى هذه المسيرة عن إخلاصها الدائم لأدواتها الفنية الجميلة الناعمة، ورؤيتها الدلالية المجتمعية والشعبية والإنسانية، الرافض لكل ما هو متخلف مسيطر قبيح، وهو إدانة جمالية ودلالية شجاعة للواقع السائد. إلا أن غلبة التعبير عما هو عام وكلى بشكل يكاد يكون مباشرًا فى بعض الأحيان فضلاً عن الثبات النسبى للمعجم الشعرى لهذه المسيرة الشعرية، يضعف من ألقها الشعرى ولعله يضفى غلالة من الرتابة الجمالية والدلالية عليها أحيانًا برغم أن فى بعض المقطوعات الشعرية دعوة رسولية حارة تحريضية متكررة للمجازفة:

مثل :

البحر موعدنا وشاطئنا عواصفْ
جازفْ . .

ومثل :-

إننى قادم من دموُع الحقول

للرفاق الحيارى أقول

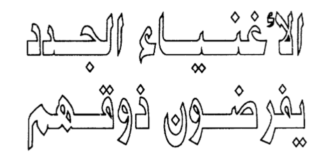
مارسوا المستحيل . . مارسوا المستحيل

إن شاطئ العواصف، والمجازفة وممارسة المستحيل لا تقف فى الشعر عند حدود الرؤى الدلالية فحسب، بل تتعلق كذلك بالاقتحامات التشكيلية والجمالية الجديدة بشرط صدقها وضرورتها..

إن أبوسنة شاعر شارك فى حركة الحداثة الشعرية منذ بدايتها .. وهو يعيش عصره، يتكلم لغته ويعانى همومه ويعبر عنها بجماليات شعره، ورؤيته الدلالية لها. ولهذا أتساءل معه أخيرًا بروح الصدق وإرادة المعرفة .. أين «الحداثة اليوم» وكيف: ألم تتحول الحداثة إلى ما يشبه الكلاسيكية الجديدة التى أخذت تعيد إنتاج ذاتها؟ أو إلى ما يشبه الرومانسية الجديدة الخالية من الرعشة الرومانسية نفسها. هل هى قضية شعر أم قضية واقع؟. أم قضية واحدة تجمع بينهما فى محنة واحدة؟! ألا يحتاج الأمر إلى مثل هذه الضحكة التى انطلقت من رجُله الوحيد تحرر الذات وتجدد القيم وتغير العالم . كيف؟ وأصدق محبتى وعمق تقديرى للشاعر والإنسان محمد إبراهيم أبو سنة.



سوزان أبو رية



تعتبر ظاهرة الحراك الاجتماعى من الظواهر المهمة التى يشهدها المجتمع المصرى فى الوقت الحاضر، حيث ترتبط بهذه الظاهرة عدة ظواهر اجتماعية أخرى لعل أهمها التغير فى المستويات الاقتصادية والتعليمية والثقافية والاجتماعية. ويعتبر الحراك الاجتماعى سمة من السمات الدينامية التى يتصف بها المجتمع مهما تباينت مستوياته الحضارية من التخلف والتقدم، وهى ظاهرة من أكثر الظواهر تعبيرًا عن مدى انفتاح البناء الاجتماعى، والذى يعكس بدوره طائفة من الظواهر ترتبط ارتباطًا وثيقًا ببناء المجتمع ونظمه وثقافته. هناك شكلان للحراك الاجتماعى داخل الجيل الواحد.

ونعنى بالحراك الاجتماعى الحركة التى تحدث فى داخل البناء الاجتماعى بمعنى تغيير الوضع الاجتماعى سواء بالنسبة للفرد أو لجماعة أو لفئة اجتماعية معينة. فالحراك الاجتماعى عملية اجتماعية ينتقل من خلالها الفرد أو الجماعة من وضع اجتماعى معين إلى وضع آخر، وقد يكون التنقل أفقيًا فى حالة انتقال فرد إلى مرتبة من المكانة نفسها.

ويعد الحراك الاجتماعى المظهر الدينامى للتدرج الطبقى، وبعبارة أخرى هو حركة الأفراد أو الجماعات من وضع اجتماعى معين إلى وضع اجتماعى آخر وانتقال السمات الثقافية بين الأفراد والجماعات، وهو نوع من التغير الاجتماعى الذى يصيب الأفراد فى وضعهم الاجتماعى Social Position وقد يكون هذا التغير إلى أعلى أو إلى أسفل وهو نوع من الانقلاب فى الطبقات الاجتماعية والسلم الاجتماعى.

من هذه المقدمة نستخلص أن أهم ما طرأ على المجتمع المصرى من تحولات فى الاقتصاد والحياة الاجتماعية والسياسية فى المناخ الثقافى، كان له أكبر الأثر فى الارتفاع الكبير فى معدل الحراك الاجتماعى، وقد ساهمت سياسة الانفتاح والهجرة إلى جانب اليات أخرى كالتعليم والملكية وغيرها فى الإسراع بهذا العمل.

ففى فترة ما بعد ثورة ١٩٥٢ وبعد الإجراءات التى اتخذتها الثورة وتطبيق القرارات الاشتراكية ومجانية التعليم أدى هذا كله إلى انهيار الحواجز الطبقية وتحقيق سيولة حراكية. ويظهر ذلك على شريحة الآباء من العمال بعد التأثر بموجة رواج العمل الحرفى حيث طرات عليهم تغيرات فى مستوى الدخول والمركز الاجتماعى، مما ساهم فى صعودهم على السلم الطبقى الاجتماعى والاقتصادى بوضوح لدى جيل الأبناء وبعد الانفتاح الاقتصادى وترك الباب مفتوحًا أمام المبادرات الفردية، سواء كانت محلية أم أجنبية، وعودة الراسمالية إلى حلبة الاقتصاد المصرى فإن معدلات الحراك الاجتماعى قد ظلت مستمرة، وإن أخذت شكلاً مغايرًا، فآليات الحراك التى أثرت بقوة خلال السبعينيات حلت محلها ميكانيزمات جديدة فى الثمانينيات، وجاءت سنوات التسعينيات لتؤكد ظهور الطبقات الجديدة بقوة، فهناك من حققوا حراكهم بالسفر إلى الدول النفطية أو أعمال السمسرة أو العمالة فى البنوك أو الشركات الأجنبية، أو رجال الأعمال الذين حققوا طفرة فى إقامة الصناعات الجديدة وغيرها من قنوات الحراك التى أدت إلى تحسين فى المركز الاقتصادى ونجد أن الذين حققوا حراكًا اجتماعيًا من خلال التعليم والمهنة، لم يحققوا معدلات للدخول كالحرفيين الأميين.

وهكذا حدث تغيير فى البناء الطبقى فى مصر فى التسعينيات، وظهرت على السطح طبقات جديدة نحاول إجمالها فى ثلاث طبقات هى:

١ ـ طبقة الفنيين والعمال الحرفيين.

٢ ـ طبقة الأغنياء الجدد من رجال الأعمال والوزراء والتجار والفنانين وذوى المهن الرفيعة الأصول العريقة.

٣ ـ طبقة جديدة من البرجوازيين المصريين كونوا ثرواتهم من عملهم فى الدول العربية والأجنبية، وتجار المخدرات الذين يطلق عليهم طبقة (حديثى النعمة) وبمعنى أدق (نوفوريش Nouveux Rich).

نتيجة تلك الظروف والمعطيات حدث تغير واضح فى البناء الطبقى فى المجتمع المصرى استطاع الحراكيون من الأبناء والصاعدون من الطبقات الوسطى والدنيا أن يقودوا هذا التغير، وأن يغيروا فى التسلسل الطبقى، بل فى المنزلة أو المكانة الاجتماعية واستطاع العمال بعد موجة رواج العمل الحرفى فى منتصف السبعينيات أن يصعدوا سريعًا بحراك صاعد أفقيًا ليغيروا من ترتيب البناء الطبقى فى المجتمع المصرى، ويحدثوا آثارًا بعيدة فى السلوك الاقتصادى والاجتماعى والسياسى العام، إذ تمسكوا بامتلاك رموز الصعود الاجتماعى، لتأكيد انتمائهم للعالم الطبقى الجديد، وارتفاع مستوى دخولهم، ودرجة إنفاقهم إلى حد يسمح لهم بمنافسة الطبقات الوسطى والعليا فى نمط معيشتهم.

ولمحاولة تصنيف تلك الطبقات الجديدة لابد من تحديد المفهوم العلمى للطبقات الاجتماعية.

الطبقات الاجتماعية:

مفهوم الطبقة الاجتماعية له معنيان: معنى عام ومعنى خاص، فالطبقة الاجتماعية بالمعنى العام تدل على

طائفة أو فئة، أو صنف من أفراد المجتمع تجمع بينهم بعض الصفات والخصائص، وتجعل أناسًا معينين ذوى وضعية متشابهة فى ميدان أو أكثر من ميادين الحياة. الأمر الذى ينتج عن بعض التقارب فى سلوكهم، ونمط معيشتهم وضروب تفكيرهم وعاداتهم، كما يقوم بينهم نوع من الشعور الجمعى المشترك، كطبقة رجال الدين، وطبقة رجال الفكر، وطبقة الوجهاء والأشراف ، وطبقة الأغنياء وطبقة الفقراء.

أما فى المعنى الخاص وهو المعنى الاصطلاحى، فإن الطبقة الاجتماعية عبارة عن - صنف من الناس - علاوة على اشتراكهم فى عدد من الخصائص والصفات، يقوم بينهم كمجموعة، علاقات خاصة، وهى اقتصادية، تعمل غالبًا على خلق نوع من الشعور المشترك بأن هذه المجتمعات الاجتماعية ذات مصالح مشتركة.

ومن الملاحظ أنه لكى تكون هناك طبقة لا يكفى فقط أن يعيش عدد كثير من الناس بطريقة متشابهة يمارسون عملاً متماثلاً، بل يجب أن يكون هؤلاء الناس على علاقات دائمة فيما بينهم ويشكلون وحدة، باكتشافهم فى آن واحد المشاركة مع بعضهم والمقارنة مع الفئات الأخرى فالطبقة لا توجد فقط عندما توجد سمات مشتركة بين ملايين من الأفراد.

والطبقة الاجتماعية بهذا المعنى هى من تلك المفاهيم التى يدور حولها جدال ونقاش كبيران. وإذا كان المجتمع يسلم بوجود طبقات فى المجتمع فإن تحديد نوعية هذه الطبقات والأسس التى تقوم عليها، والأدوار التى تلعبها الاعتبارات التى تمكن من الحكم بأن هذا الفرد أو ذاك ينتمى إلى طبقة معينة دون أخرى، كل ذلك محل خلافات ومناقشات واسعة ومتشعبة، وتعتمد على الاجتهادات الشخصية الرؤية الخاصة.

أولاً بالنسبة لطبقة العمال الفنيين:

هناك تساؤل مهم: هل تأثرت كافة جماهير العمال بموجة الرواج الحرفى خارج المصنع؟

إن موجة رواج العمل الحرفى كان لها أكبر الأثر فى حياة العمال: لقد أصاب هذا الرواج أول ما أصاب الشعور بالرضا لدى العمال، والشعور بالتفوق والامتياز بما حققوه، ونستطيع أن نلمس ذلك بوضوح فى أحاديثهم وملابسهم وأوجه الإنفاق ولكن ذلك كان له أكبر الأثر على العامل الحرفى، خاصة العمال المهرة الذين يعملون فى الصناعات الثقيلة، لاسيما فى (الصهر - السباكة - ميكانيكا - نجارة - حدادة - كهرباء). وكلما كانت العملية الإنتاجية معقدة ومجهدة، كان العامل أكثر مهارة وأكثر دخلاً وحراكًا اجتماعيًا.. لماذا؟

داخل المصنع :

استطاع العمال أن يحتلوا مركزًا مرموقًا داخل الأقسام المعقدة فى المصانع، والتى تحتاج لمجهود عضلى وفنى. ونجد أن دخول تلك الفئات أعلى من بعض المهندسين العاملين بنفس الأقسام الهندسية لأن العامل المدرب الكفء من الصعب جدًا الحصول على شخص موازٍ له فى الكفاءة، بينما المهندس خريج الجامعة أصبح أكثر توافرًا من العامل الفنى والمسألة تخضع لقانون

العرض والطلب، مما أكسب هذا العامل شعورًا بالتفوق والتميز والتفاخر وشعورًا بالرضا النفسي والزهو في الوقت نفسه مما أكسبهم ثقة وسعادة بما وصلوا إليه نتيجة للعمل والجهد والعرق، مع خطورة أعمالهم الشاقة جدًا.

خارج المصنع :

نجد أن ٧٥٪ من العمال خاصة المهرة منهم لديهم أعمال خاصة خارج المصانع ويمتلك أغلبهم ورش حدادة ونجارة وصهر ونسبة كبيرة منهم يملكون محلات للسباكة أو الميكانيكا ومخارط للخرط، ويعمل الباقي بالقطعة في المنازل (سباك - نجار) ويتم ذلك بسرعة ونشاط وحماسة، ومن الواضح جدًا لأي شاهد عيان أن هؤلاء العمال يعملون على هذا النحو كي يزيدوا من مكاسبهم المادية ويرفعوا من مكانتهم الاجتماعية فهذه الحماسة في العمل والسعي المستمر لزيادة دخولهم والثقة في أنفسهم، قلما نجدها للأسف في الموظف البسيط أو في الطبقات الوسطى من البناء الطبقي، وهي طبقة الموظفين والجامعيين، مما أحدث هذا التغير فانقلب الميزان الاجتماعي وارتفعت مكانة العمال المهرة من الطبقة الدنيا إلى طبقة أعلى من صغار الموظفين، هذا من ناحية الدخل والاستهلاك، ومن ناحية بعض المظاهر الاجتماعية الأخرى، خاصة الرضا والإشباع النفسي والمصاهرة والتزواج.

ففي التزاوج أصبح من المألوف أن العامل الفني (سباك - نجار - حداد.. إلخ) أكثر قبولاً عند التقدم للزواج من أية أسرة متوسطة، ويستطيع الزواج بسهولة وترحاب نظرًا لارتفاع دخله وشعوره بالثقة والنجاح، واستطاعته توفير مطالب الزواج من مسكن وخلافه بسهولة، عكس الموظف المثقف الكادح قليل الدخل والحاصل على الشهادات العليا. انقلب ميزان ومعيار المفاضلة وأصبح الدخل والعامل المادي يشكلان الفيصل في القبول عند الزواج والمصاهرة لأسرة أية فتاة متوسطة مهما كانت متعلمة، مما يدفعنا هنا أن نسأل:

هل أدى ارتفاع دخول هذه الفئات إلى ارتفاع مكانتها الاجتماعية ؟!

إن ارتفاع مستوى دخول العمال ارتفاعًا كبيرًا إلى حد يسمح لهم بمنافسة الطبقات المتوسطة والعليا في نمط معيشتهم أدى إلى تبني توجهات تتفق ورقيهم الاجتماعي فهم يحاولون جاهدين تدعيم مكاناتهم الاجتماعية، وذلك ليس عن طريق التعليم أو أي شيء آخر وإنما عن طريق الشعور بأن المنزلة والمكانة الاجتماعية ممكن اكتسابها عن طريق ارتفاع دخولهم وارتفاع إنفاقهم، واستطاعتهم تحقيق أحلامهم بسرعة أكبر من المواطن العادي كل هذا رفع من مكانتهم الاجتماعية لأن معيار المكانة الاجتماعية في حد ذاته أصابه نوع من الاهتزاز نظرًا لتغير الأوضاع الاجتماعية الطبقية ودخول معايير أخرى في المفاضلة. وتغير أنماط ومعتقدات الجماهير ونستطيع أن نلمس ذلك بوضوح في العروض المسرحية والسينمائية التي أصبحت ترضي أذواق الطبقة العريضة من العمال القادرين على الحضور ودفع ثمن التذاكر الباهظة الأثمان حتى الأغاني سارت وراء موجة رواج العمل الحرفي واهتم القائمون بها على إرضاء ذوق تلك الطبقة العريضة والقادرة من مجتمعنا.

ثانيا: طبقة الأغنياء الجديدة:

وتكونت بعد الانفتاح الاقتصادى فى السبعينيات ووصلت إلى أوج قوتها فى التسعينيات، وقوامها رجال الأعمال ورجال السمسرة والبنوك، والاقتصاديون والتجار وأثرياء العاملين بدول الخليج ومشاهير الفنانين، بالإضافة للعائلات الأرستقراطية القديمة وأغنياء الحرب، وهى مزيج غريب غير متجانس من أفراد لا يجمع بينهم غير وفرة المال، والميل إلى فاجر الإنفاق، طبقة يحكم أفرادها مصالح مشتركة واهتمامات مشتركة، وأصبح بينهم علاقات مصاهرة وأنساب وتحاول طبقة الصفوة الغنية وطبقة الأغنياء الجدد تكريس السلطة (بمعناها الرمزى المهيمن) من خلال سيطرتها الإعلامية والثقافية والدينية، لإشاعة الرضاء بالأمر الواقع وقبول التفاوت والتناقض، على أنه تفاوت طبيعى مقدر. ويعيش أثرياء تلك الطبقة على ضفة من ضفاف نهر النيل بثرائهم وطرق إنفاقهم المبالغ فيها وعلى الضفة المقابلة ملايين الفقراء الذين يعيشون فى المكان نفسه ويتنفسون الهواء نفسه ولأن أولئك محرومون من كل شىء، ينفتح باب النقاش من تلقاء نفسه حول مدى حرية طبقة الأثرياء فى إنفاقها أموالها هكذا وبكل سفه.. هل هم أحرار تماما؟! أم ينبغى أن يخضعوا لقيود يفرضها أبسط مبدأ إنسانى بعيدًا عن الأوطان والديانات... إنهم يستفزون الناس البسطاء ويتحدون مشاعرهم فى وقت زادت فيه فداحة الأزمة وثقلت الهموم على الأكتاف. أمامنا الآن طبقة جديدة من أغنى أغنياء مصر لا يعرفون شيئًا عن الواقع المصرى، طبقة أغلب أعضائها لا تمت إلى الأرستقراطية بصلة ولا تتحلى بأية فضيلة من فضائل الأرستقراطية القديمة، ولا فضائل العائلات القديمة التى كانت شريحة رأسمالية ذكية تضيف بعدًا اجتماعيًا للنشاط الرأسمالى فتنفق بعض أموالها فى إقامة مشروعات تخدم المجتمع، وهو دور عرفته مصر منذ أيام طلعت حرب. لكن من نراهم الآن هم فئة مختلفة وغير واعية، ولا يدركون حقيقة الدور الرأسمالى ولا يهتمون بتكوين جذور لهم فى المجتمع، ويسقطون بسرعة، وهم أشبه بالمغامرين الباحثين عن ربح سريع، ولا يجمعهم إلا الشره للثروات.

المشكلة الأساسية الآن هى فى السلوكيات وهى سلوكيات مبالغ فيها وليس فيها أمر وسط، خاصة عند أهل المال من المستجدين على النزوات المجنونة، وأولاد الذوات الذين كانوا معروفين بالتحفظ وعدم الاختلاط المفتوح أصابتهم العدوى للأسف، و (المنظرة المستفزة) لم يعد يختلف فيها المحدثون أو الأقدمون من أهل المال، يستوى فى ذلك تاجر الخردة وأباطرة وكالة البلح وبعض الأسماء ممن يلقبون برجال الأعمال. المهم هو درجة الإنفاق ونوعيته والتباهى به. اختلفت عملية الاقتناء للأشياء ودخل فيها معيار التباهى.

ولكننا لا ننكر أن من بين طبقة الأغنياء الجدد، بعض رجال الأعمال البارزين الوطنيين الذين أقاموا وأنشأوا صناعات وطنية قومية فى المناطق الصناعية الجديدة، وتوظف هذه المصانع الآلاف من العمال والفنيين، مما يدعم الكيان الاقتصادى الوطنى.

ثالثًا: طبقة البرجوازيين المصريين من الأغنياء وحديثي النعمة:

أمامنا الآن طبقة جديدة من الأفراد قوامها عائلات مصرية من البرجوازيين الذين كونوا ثرواتهم من عملهم بالدول العربية وبعض الدول الأجنبية، وهذه الطبقة جديدة لم يعرف تاريخ مصر مثيلاً لها من قبل.. يطلق سائر المصريين عليهم اسم (حديثي النعمة Nouveaux Riche) أفرادها ينتمون إلى أسر لا هي بالعريقة ولا بالفنية ولا بالمثقفة وبالنظر إلى هؤلاء نجد أنه لم تتح لهم الفرصة أبدًا للاتصال بالطبقة العليا من المصريين، أو الاندماج معها، ولا تتحرك في الأوساط الراقية.. فقد كان من الطبيعي أن يتسم سلوكهم بقدر من الغلظة والفجاجة، وقدر أكبر من الخيلاء اللا مألوفة من (حديثي النعمة) الذين أفلحوا في تكوين ثروات، وعادوا مصممين على قطع صلتهم النهائية بماضيهم التعس وطبقاتهم الفقيرة أو المتوسطة على ألا يعودوا في بلادهم إلى مركزهم الاجتماعي التافه القديم، وألا يقبلوا أن تنظر إليهم الطبقات الأعلى نظره استعلاء أو استخفاف.

لقد أظهر أفراد هذه الطبقة همة عظيمة في عملهم بالدول الخليجية، وتحملوا في جلد وصبر عظيمين مشاق الغربة ورهانات أصحاب العمل .. وأسهموا إسهامًا عظيمًا في تقليص مشكلات مصر الاقتصادية، وجلبوا إليها كنزًا من العملات الصعبة. غير أنهم في بلدهم مصر لم تتح لهم الفرصة بعد عودتهم لإظهار الجوانب الإيجابية منهم ليقدموا خدمات مماثلة لما قدموه من الخدمات في الدول العربية.

لقد طفوا الآن على سطح مجتمعهم بعد خمول ، وشرعوا يتبجحون بالإنفاق الوقح من الثروات العريضة التي كونوها لأنفسهم. لقد غدا المال ينساب انسيابًا بين أيديهم، وانحصر همهم في أن ينفقوا ويأكلوا ويلبسوا، ويطعموا أولادهم ما كانوا محرومين منه في السابق. الكثيرون من رجالهم يرتدون الجلاليب البيضاء، والغالبية العظمى من النساء ترتدي الحجاب أو النقاب، وينزلن إلى البحر بكامل ملابسهن، يملأون الشوارع بصخب حاملين معهم أجهزة الراديو أو التسجيل، ويديرونها صاخبة مدوية، فقد أصبحت الضوضاء شرطًا من شروط المتعة لدى تلك الطبقة. غير أن افتقارهم إلى الأصالة، وإلى مايؤهلهم ثقافيًا أو اجتماعيًا لمخالطة أفراد الطبقة العليا أو المثقفين والطبقة الوسطى، جعلهم يميلون إلى أن يظهروا للملأ وبأسلوب سافر فج، الميزة التي يتمتعون بها، وهي المال، وهم حيثما يذهبون سرعان ما تشب بينهم وبين أصحاب الثروات غير الخليجية وأبناء البيوتات العريقة، نار عداوة شبيهة بتلك التي كانت في الماضي تستعر بين العائلات الأرستقراطية المصرية وأغنياء الحرب، هذه الكراهية للطبقة العليا، بل للانتيلجينيسيا - والفنانين - والمثقفين، هي أبرز ما يميز هؤلاء (النوفوريش) وستظل هذه الكراهية قائمة مادام أفرادها يستشعرون الحقد، إذ لا يتمتعون في الحياة الاجتماعية المصرية بمكانة تتناسب مع قدر ثرواتهم.

في الجهة المقابلة نجد أفراد الطبقة العليا والأغنياء الجدد والصفوة، يمقتون تلك الطبقة من العائدين من دول الخليج، خاصة للاشمئزاز من عاداتهم وسلوكهم غير الحضاري وقيمهم، خاصة أنهم يرون أن أعدادهم تتزايد

كل عام، وتأثيرهم ينمو يومًا بعد يوم فى أذواق السلع والملابس وبرامج التليفزيون وأفلام السينما والمسرحيات، فهم يتحكمون الآن فى الذوق العام لأنهم يمتلكون إمكانيات دفع ثمن تذاكر المسارح والسينما، وبالتالى أصبح الفنانون حريصين على إرضائهم وتملق أذواقهم كما تدهورت الثقافة لإرضاء الطبقة الجديدة.

وهكذا لا يكاد أعضاء الطبقة العليا يجدون مكانًا لهم يعصمهم من هذا المد، بحيث أصبحوا يجدون المساحة التى بوسعهم أن يعيشوا فيها بمنأى عن هؤلاء فى تقلص سريع مستمر ويلاحظ ذلك بوضوح فى المصايف وأماكن السكن، حيث تلاحق تلك الطبقة الطبقة العليا، عندئذ لا تجد تلك الطبقة حيلة لتجنب هؤلاء الغزاة إلا بالفرار إلى أحياء أخرى وشواطئ أخرى: (العجمى.. مارينا.. المنتزه) ويتبعهم إليها النوفوريش بشماسيهم وأجهزة التسجيل وأنماط سلوكهم غير الحضارية فيديرون الأجهزة بأعلى الأصوات ولا يعرفون السماع أو الاستمتاع إلا بالصوت العالى والضجيج، ولا يرتاحون إلا إذا التصقت شماسيهم بشماسى غيرهم، فى حين يحدث أطفالهم الضجيج بألعابهم وتنزل نساؤهم البحر بجلابيبهن مع صاحبات المايوه البكينى عندئذ لا تجد الطبقة العليا حيلة إلا بالفرار إلى أحياء أخرى وشواطئ أخرى، ويتبعهم إليها النوفوريش بشماسيهم ولعب أبنائهم وضوضائهم لإثبات ذواتهم.

لقد طفوا الآن على سطح المجتمع بعد خمول كما قلنا، وشرعوا يتبججون بالإنفاق الوقح والثروات العريضة التى كونوها لأنفسهم، متسببين بإنفاقهم هذا برفع أسعار كل شىء بل لقد صار بعضهم أقدر على الإنفاق وشراء السلع الباهظة من الطبقة العليا، ويقتنون فاخر السيارات؛ ومع ذلك وبرغم اقتنائهم للتحف وأفخر المفروشات، إلا أنهم ظلوا مفتقرين إلى كل مساحة من الذوق الرفيع، وإلى آداب الحديث والمعاملة والسلوك الراقى، لا يعجبهم من الغناء إلا السوقى ومن الموسيقى إلا الحوشى، ومن الأفلام غير المضحك فى إسفاف، ومن الصور الزيتية والتماثيل الفنية غير الذى لا يطاق. أسلوب حياتهم ليس به أى نمط من الرقى، ويتخلصون من القمامة بإلقائها على رصيف المسكن المقابل، يزعج أطفالهم الجيران بصراخهم وصخبهم فى لهوهم. والآباء والأمهات يفرطون فى أكل اللحوم التى حرموا منها فى حياتهم، يتمتعون بأوزان كبيرة وضخامة فى الحجم وزيادة وزن للأطفال. فهم لايزالون يعيشون بعقليات مرحلة من حياتهم السابقة، بل ربما انحطت وازدادت سوءًا مع توافر الثروة، وتزايد القدرة على البروز على السطح وغزو مختلف أوجه حياة المجتمع المصرى.

كل هذا أثار عداوة وكراهية أفراد الطبقة الدنيا التى خرجوا منها، وأفراد الطبقة العليا التى يحاولون جاهدين الدخول فيها، وأثاروا لدى الفريقين جميعًا مشاعر هى مزيج من الحسد والاحتقار، ثم زادت الأحقاد حين رأت الطبقات الأرستقراطية بناتها يتزوجن من أولادهم، واصطدمت أعين أفراد الانيتلجينيسيا بالألوان البنفسجية (والبمبة الفاقعة) للعمارات التى يبنونها من مدخراتهم، وحرمتهم تصرفاتهم من الدخول إلى دور السينما والمسارح؛ ورأى الفنانون أعمالهم تستبعد استبعادًا لأنها لا تتوافق مع ذوق الطبقة القادرة على الدفع والشراء. لقد كانت المسرحيات والأفلام المصرية فى الماضى تسخر من مثل هذه الشخصيات (غنى الحرب مثلاً) أما اليوم فإن هذه الشخصيات هى التى ترتاد المسارح ودور السينما وتشاهد التليفزيون، فلم يعد

ثمة من يجرؤ على عرض ما يسيء إلى مشاعرهم فهذه الطبقة الآن تتحكم فى الذوق العام، وبالتالى أصبح الفنانون حريصين على إرضائهم وعرض أذواقهم، مما أدى إلى تدهور الثقافة وانحطاط الأنماط والمعايير الجمالية الراقية السامية.

الطبقة المتوسطة:

وهكذا نجد من العرض السابق أن طبقة العمال الفنيين ارتفعت أعلى من طبقة الموظفين الصغار، وكذلك ارتفعت طبقة جديدة من الطبقات الفقيرة والوسطى، إلى الطبقة العليا، وهم طبقة (حديثى النعمة)، كذلك ارتفعت طبقة الأثرياء الجدد من الطبقة الوسطى إلى الطبقة العليا.. مما أدى إلى أن الطبقة المتوسطة فى مصر اختفت وتوارت وتراجعت.. لماذا؟ هل نمت وكبرت وأصبحنا جميعًا من الأغنياء وأصحاب الأعمال؟ أم أنها ذابت وانصهرت فى الطبقات الدنيا، وأصبح الأفراد إما رجال أعمال، وإما من المطحونين المثقلين بالأعباء والهموم؟!

لقد حمت الطبقات المتوسطة دائمًا مجتمعاتها، لأنها كانت هى الطبقة المتمسكة بالمثل والمبادئ والأخلاقيات، وكانت دائمًا الطبقات المتوسطة هى العمود الفقرى للمجتمعات؛ وكانت تمثل الشكل الاجتماعى العام للمجتمع، تحدد مفاهيمه وتحمى مقوماته وتحافظ عليها وعندما تذوب الطبقة المتوسطة وتتهاوى إلى الطبقة الدنيا، تتهاوى التركيبة الاجتماعية معها، وتنحدر، فتختفى الأخلاقيات أو تتوارى خجلاً أمام الحاجة ومطالب الحياة وضغوط الأيام وطلبات البيوت ومتطلبات الزمن.

ونتساءل هناك هل فقدنا الطبقة المتوسطة فى بلادنا أصبحنا بدلا عن ثلاث طبقات: عليا ووسطى ودنيا؛ طبقتين فقط، واحدة عليا والأخرى دنيا، وضاعت منا فى زحام الحياة الطبقة المتوسطة؟ أم أن اختفاء الطبقة المتوسطة هو بداية التناقضات، أو هو بداية الصراع؟!



عبد الستار ناصر



المفتاح

«الفضيلة واجبة، لكن بلا افراط، الإفراط عيب فى كل زمان ومكان»

بوتيه دومونفيل

عندما انتقل من بيته القديم، احتفظ بنسخة من مفتاح البيت، محض حالة من النسيان أن يحتفظ بالمفتاح، ليلة واحدة من جملة أخطاء، ترك المفتاح فى مخزنه الصغير نام عليه الزمان... سنة؟ كلا، أربع سنوات مرت، وعندما رآها «عندما رأى قمر الصحراء، برتقالة الدغل النارى، حلم المراهقة البهى، تفاحة الجسد المحروم، نهر طفولته البعيدة» تذكرّ مفتاح البيت..

وفى تلك الليلة، كانت الجريمة قد بدأت.

عاد إلى مخزنه المنسى، ما إن تذكر مفتاح بيته القديم، فتش أرضه الملوثة بالدهن والذباب الميت وخيوط العناكب.. لماذا؟ ماذا يريد منها؟ زوجها من أكبر ضباط محلته، صحيح هى امرأة آسرة، تذبح الجسد البشرى بمفاتنها الصبية، فهل يموت الرجال من نوعه فى حضرة امرأة من هذا النوع؟

هو لا يمنع نفسه من الدخول فى مغامرة قد يخسر فيها العمر كله، علّمته أيام السجون والتعذيب أن يأخذ دور الجلاد بعد أن شبع ـ طوال ست سنوات ـ من الشتائم والذل والضرب والغرف المبللة بالبول والدموع والمطر.

سيأخذ الآن دور الغاصب.. ألا يحق له أن يغتصب الليلة امرأة تنتصب فى حضرتها مسامات أشرف البشر؟ اغتصبوه فى السراديب والغرف المشتعلة فى تموز، ألا يملك بعض الحق باغتصاب زوجة ضابط؟

من يدرى، ربما كان زوجها بين من عذّبوه واغتصبوه.. كأس خمر تكفى إذا ما احتساها أن يغلق بعدها باب الضمير الذى ينبض تحت جلده كما القلب، سوف يشرب القنينة كلها، إذا عزّ عليه النوم، لكنه سيدخل البيت ويضاجع زوجة الضابط.. سفينة فى البحر، ربما تمضى وتعود ألف مرة، ربما ينتهى عمرها ولا تغرق، لكن سفينة أخرى فى البحر نفسه،

افضل منها، قد تغرق فى أول رحلة، علّمته سراديب التعذيب ان البقاء حياً مجرد مصادفة، ويوم تعلّم، ارغموه على نسيان ما تعلم، لكن شهوته وعنفوانه وطغيان فحولته والشبق الشيطانى الذى يسرى بين غضاريف جسمه النحيل، كانت طوق نجاته وزورقه الوحيد الذى عاد به إلى الذاكرة.

شرخ فى ليلة هادئة من حزيران، أيقظ فى لحمه الماضى، ثم تسربت من نخاعه الشوكى سبعة خيوط تشبه الضباب، راى فيها عصا الحارس الذى يضربه دونما سبب، رأى الماء البارد الذى يسكبونه فوق رأسه فى كانون الثانى، وفى الخيط الثالث تذكّر باب المراحيض المخلوع، كيف كان عليه ان يتغوّط مثل الحمير أمام ضحكة تطول تهزأ من عقله ورجولته وماضيه.. رأى غرفته السوداء التى عاش فيها ملايين السنين، وحده دونما انيس ولا شفيع ولا صوت ولا صدى، رأى النملة التى تجرأت ذات نهار وتسللت إلى مخدته وسامرته وأشفقت عليه، رأى حنجرة المعذبين وهم يولولون تحت الكهرباء والسياط والماء الساخن فى أيلول.... وفى آخر الخيوط، تذكّر الضابط الذى جاء عند الفجر، مع الصلاة، ارغمه على خلع ملابسه بعد أن جرجره ثلاثة من المسوخين، بطحوه على ارض عارية وهم يضحكون!

تراها محض لعبة فبركها الزمان، أن يكون هذا الضابط زوجها؟ محض مصادفة أن يشترى البيت الذى كان فيه؟ محض مؤامرة أن تكون الزوجة احلى من طعم الزعتر وأشهى من نصف نساء الدنيا؟ محض خراب أن يحتفظ يومها بمفتاح البيت بلا سبب؟

مهما فعل الزمان، وكيف خطّط الشيطان، كان عليه أن يدخل البيت وينام فى عروقها، يترك بين خلاياها بعض ما أبقوه من حيامنه المسكينة.. ربما يقتله ويقتلها معًا إذا ما أخطأ الحظ ليلتها.. لكنه أبدًا لن يسلم نفسه إذا ما سقط بين يديه، سوف يقتل نفسه، رصاصة واحدة فوق الرأس وينتهى كل شىء..

محال أن يرجع صوب سردابه المبللّ بالدموع والذكريات والبول.. لن يسمح أبدًا لتلك الخيوط التى تشبه الضباب، أن يراها ثانية ويعيشها.. لكنه، وكيفما يأتى الثمن، قرر أن يدخل البيت، يفتح بابه وبابها فى ليلة واحدة، عساها - كرامته وماء وجهه وعذابه العتيق - تأخذ شكلاً آخر يرحمه من هذا الوجع الرهيب.

فى التاسع من شباط، ورم فى لحم الجسد النحيل، يتكرر، أخذوه فى الصباح، عينان مغلقتان بالخوف والتهديد، لم يسأل، هو يعرف أن البقاء حيًا مجرد مصادفة، أعطى نفسه مثل الخراف، تمضى إلى مسلخ القتل، شاءت أم رفضت، وفى أول باب من أبواب المسلخ سألوه:

- أنت الكلب الذى يسمونه عبد الغفار؟

اجاب نعم انا الكلب الذى اسمه عبد الغفار، وانتظر الضرب والشتائم دون أى خوف فهو يعرف أن البقاء حيًا مجرد مصادفة، وعليه أن يعيش الفائض من أيام العمر البائس، قال الثانى:

- أبوك؟

لم يتمكن عبد الغفار من إخلاء ضحكته عن فم يسخر من نصف آلام الدنيا، فهم يعرفون اسم أبيه وجده وعشيرته وجيرانه وأبناء خالته وأحفاد جده السابع.. لماذا يسألون؟

ـ أبى اسمه طاهر المانع.

يضحكون، يسمع جرس طفولته، حنجرة المعلّم اليهودى الذى علّمه العربية وفرّ هاربًا إلى (أنقرة) يوم وهمه التلاميذ أن اليهود يموتون خنقًا تحت فراشهم.. كان الأول يسأله:

ـ ماذا تريد منا؟ أنتَ مجرد (بزون) مريضة، إذا شئنا يكفينا أن نبصق كلنا عليك، وسوف تغرق فورًا.

ـ أنا لا أريد أى شىء، من أخبركم أننى أريد؟

لكن الضابط، فجأة، راح يرفسه بحذاء من جلد التمساح، على ساقيه وبطنه وخصيتيه، ما إن سقط أرضًا حتى جاء التمساح صوب رأسه تمامًا.. ولم يستيقظ من (موته) البطىء قبل ثلاثة نهارات وأربع ليالٍ طوال.

كيف تراه ينتقم اليوم وقد مزقوه؟ هم آلاف بملامح لا ترى، وأسلحة تكفى عشرات الشعوب، حوض ماء ـ أو هكذا كان شكله ـ يكفى أن ترمى إليه عشيرة من الرجال، لن ترى منهم بعد نصف ساعة فقط غير موجة هادئة ورائحة تتسرب فى فضاء.

هى زوجة الضابط الشهية، تنام على نغم مشروخ من حكاياته الخشنة، ألا تستحق أن ينام فيها ويمزج حيامنه بحيامن زوجها السعيد؟

أخذ المفتاح، نظف أرض المخزن دونما سبب، تراكم جلد من الصدأ الذهبى على سطح المفتاح،رماه فى طاسة نفط، نصف نهار، وهو يفكر: كيف سيدخل البيت؟ أخبرته إحدى بائعات (القيمر) أن الضابط هذا لا يشترى منها القيمر إلاّ توسل أن تراه، إنها تخاف منه، وقد رفضت بيع القيمر والنزول إلى أزقة هذه المحلة، لكن زوجها كان يسأل عن سبب يرضيه... وهكذا، رجعت إلى بيع القيمر لئلا تنتهى إلى الفضيحة او الطلاق.

كان يسأل عن عذابها، كمن يسأل عن عذابه القديم:

ـ لكن زوجته آية فى الجمال، ماذا يريد أكثر من هذه النعمة؟

بائعة القيمر تحب عبد الغفار، ذاك الحب المستور الذى لا يقال مطلقًا، وهى لا تمنع نفسها من البوح بما يريد:

ـ مرة أخبرنى أن البيت فارغ، وأنه سوف يعطينى عشرين دينارًا إذا دخلت، قلت له: ماذا أفعل فى بيت فارغ؟ قلت له: أنا على باب الله، لكنه قال انتظرينى، نسيت النقود فى البيت، وما إن عاد ثانية حتى رأيت مسدسًا فى يده اليسرى وقال: تعالى لئلا أقتلك الآن.

كان عبد الغفار يحترق غيظًا وشبقًا، فهو بلا وعى من عقله المنهك الذى أحرقوه، كان يشتهى (سنية) بائعة القيمر، راح يطارد اعترافها بحرارة موجعة وشهيق داعر..

- أنا أعرف هذا النوع من الرجال، فهو يفعل اى شيء من أجل شهوته، وأنا عندى طفل واحد أحبه أكثر من لحمى ودمى وحياتى كلها، كان على أن أحمى هذا الطفل أو.. أحمى شرفى.

ثم أغلقت فمها وبكت.

كان عبد الغفار يريد أن يعرف البقية، ماذا جرى؟ ماذا فعل بها الضابط؟ لكنها تركته وراحت دون أن تأخذ فلوس القيمر، بات يومها فى حيرة من جوعه العجيب، هذا الجوع الذى استيقظ لحظة كان ينبغى عليه النوم.

لكن سنية بائعة القيمر، أعطته جرعة ثانية من إصراره على اغتصاب زوجة الضابط وصار عليه أن يفكر فورًا، لاسيما والمفتاح الذى بين أصابعه كان قد تبرأ من ماضيه الذهبى المقرف.

فى الثانية بعد منتصف ليلة الخميس، فتح باب بيتها ولم يغلقه خلفه، ربما يهرب فجأة من هذه النار التى تسربت إلى خلايا جسمه وبات لهيبها يشعّ من مساماته كلها، تمكن أن يعرف بعض أسرار البيت عبر أيام وشهور، فهو على يقين من أن زوجها بين خميس وخميس لا يأتى إلى البيت قبل الثامنة من صباح الجمعة، لم يسأل عن السبب، كان يكفيه أن يكتشف السرّ.

بيت صغير، لكنه غنىّ بما فيه من أثاث وسيراميك لا يشتريها سوى المرابين والوزراء وتجار السوق السوداء، كانت ثمة سكين فى جيب بنطلونه الخلفى، يفتحها زرّ صغير ويمكنها أن تقتل فورًا.

ترك الحذاء عند باب البيت وراح يمشى على أطراف ترتعش من فورة الذل التى عاناها طوال ستة أعوام من الحرمان والتعذيب والشتائم.. لم يكن الخوف إلاّ بعض ما فيه، أصغر جزء فى ذاك الجسد البشرى الذى جاء ينتقم لماضيه وآلامه وخراب عواطفه.

فتح باب غرفة النوم، كان ثمة ضوء أحمر خافت، يكفيه إن يرى، ما إن حدق فى جسدها الناعم حتى قرر أن تكون هذه الليلة، إما آخر ساعات عمره، أو آخر متعة طاغية يغوص فى بحرها العميق.

كانت وحدها، جسد يأتى فى حلم بهى، لا يمكن أن يراه أيما بشرىّ الاّ بزواج رسمى أو تهديد سلطوى أو ثراء باذخ أو اغتصاب... وهو لا يملك غير ماجاء به الليلة، أن ينام فيها ويسكب جوعه وعذابه بين طيات لحمها الذى كاد يرغمه على قذف حيامنه فورًا.

سيغتصب جسد الضابط حال ولوجه برتقالة الدغل النارى، سيذبح بعض شرايينه وقت احتلاله قمر الصحراء، سيأخذ بالثأر من زوجها الذى كان يرفسه بجلد التمساح عندما يأخذ منه مجرى نهر طفولته البعيدة، كان عبد الغفار

طاهر يقترب منها، من تفاحة الجسد المحروم، حلم المراهقة البهى، صار ما بينه وبينها أقصر مما كان بينه وبين البكاء.. اغلق باب غرفتها دونما سبب، ثم ركع لصق سريرها ينظر إليها، هادئًا، مهذبًا، كمن يجلس فى بيته.. كان يبتسم:

ـ أى حمار هو زوجك ياسيدتى؟ إنه يطارد سنية ويشترى القيمر منها علّه يشتريها.

كان شهيقه يصعد، يسمعه هسيس الليل، صار شهيقه أعلى من همس، ولم يستطع عبد الغفار طمس هذا الشبق الطافر، حتى رآها تتحرك... فخذها الذى كان قرب عينيه، تعرّى من ثيابها ومن الفراش الذى تنام تحت أحلامه الثرية، هل جاء يغتصب الضابط حقًا أم هو عذره الوحيد فى أن يصبّ حيامنه فى الجسد الذى أربكه طوال شهر، والذى أرغمه على أن يتذكر مفتاح البيت؟

ماذا يفعل إذا استيقظ هذا الجسد النارى؟ ماذا يفعل إذا صرخت أو خرمشت لحم خديه؟ هو لا يريد أن يقتلها، حرام أن يموت هذا الجسد المكهرب المكزبر الذى تعرّى بين فخذيه.

فجأة،

قرر أن يترك البيت، لا شأن لهذه السيدة بالعذاب الذى أغرقه حتى عينيه، هذا الجمال الغامر لا يستحق أن يقتل من أجل ضباط الدنيا وشياطينها أبدًا .. من العيب أن يوهم نفسه، وعليه الآن أن ينسحب.

رجع إلى الوراء وهو ما يزال يحدق إلى هذا الجزء الطرى من لحمها الداعر المفتوح أمام عينيه، وعند باب غرفتها أربكته شهوته وكاد يسقط قبل أن يترك الغرفة ويهرب من هذا الشبق النارى الذى أحرقه بلا رحمة.. لكنها استيقظت ورأته فورًا.. ودن وعى منه صار يمد يديه صوبها ويردد:

ـ أنا آسف، أنا آسف والله ياسيدتى، أنا سكران، ظننت أننى فى بيتى.

كاد الخوف أن يقتل زوجة الضابط فعلاً، لم تصرخ، جسد يهتز مثل سعفة تسقط فى بئر بلا قرار.. فتح عبد الغفار باب غرفتها وولى مذعورًا إلى الزقاق، كان يبكى أيامه القديمة التى مضت، أيامه السود التى قتلوه فيها.

فى الليلة نفسها، أخذوه، رموه فى الحوض بلا سؤال.. وقبل أن يتسرب لحمه بين ذرات الموت، تذكر بائعة القيمر، وأيقن قبل موته أن هذا الضابط تمكن أن يفعل فى (سنيّة) ما يشاء، لكنه أدرك قبل أن يسقط فى جوف نهايته: كم كان غبيًا، وكيف كان عليه أن يقتل لئلا يقتلوه.

عند الثانية ظهرًا،

لم يكن ثمة كائن فى الدنيا يسمىّ عبد الغفار طاهر، لم يبق منه سوى مفتاح البيت وبيت الضابط الذى كان بيته قبل أربعة أعوام، مفتاح البيت الذى سقط سهوًا على أرض الزقاق لصق بيت الضابط.. وقد عثر على هذا المفتاح ضابط آخر برتبة زوجها، لكنه لا يزال حيًا، برغم أنه دخل البيت مئات المرات!

بغداد

اعتدال عثمان

المفارقة فى:
«قط وفار فى قطار»

إن العالم الروائى لدى الكاتب القدير فتحى غانم وثيق الصلة بخبرته الواسعة وتجربته الطويلة فى مجال العمل الصحفى. تتراسل موهبة فتحى غانم فى مجالى الكتابة الروائية والصحفية لتجعل هذا العالم الروائى حافلاً بالتنوع، مستوعبًا للأحداث السياسية الفارقة التى شكلت تاريخ مصر المعاصر، ولتحولات الواقع وأزماته، ولأسئلة الوجود البشرى حول العدل والخير والشر والحب، ولجدل الذات مع واقعها فى زمن الأحلام وتبدد الأوهام، ولصراع الأجيال، فضلاً عن الإنصات إلى حوارالعصر وما يموج به من رؤى وأفكار وتناقضات. ولقد أمدته حاسته الصحفية المتمرسة بتميز خاص من حيث الإيقاع السريع النابض بالحياة والاهتمام باختيار التفاصيل وطريقة عرضها بصورة شائقة و بلغة تتسم بالوضوح وتقريب رؤى بالغة التركيب والعمق إلى الأذهان، فاللغة فى أعمال فتحى غانم وسيلة اتصال لا تفارق المألوف حتى لو كانت تعبر عن مستويات فكرية ونفسية وحسية متعددة ومتباينة لدى شخوصه الروائية.

لقد أسهم فتحى غانم فى تطوير الرواية المصرية والعربية بما يجعل انجازه الأدبى الكبير يشكل علامات بارزة فى واقعنا الروائى المعاصر، فلقد كان سباقًا فى تقديم رواية تعدد الأصوات فى رباعية «الرجل الذى فقد ظله» وتعد أعماله الأخرى، خصوصًا «الأفيال» و«زينب والعرش» و«الجبل» من أهم الأعمال الروائية التى تقدم الواقع المصرى المعاصر من خلال خبرة عميقة النفاذ والغور فى هذا الواقع نفسه بخباياه، والكشف عن المسكوت عنه فى تاريخنا المعاصر. ولـ فتحى غانم قدرة خاصة على تقصى مكونات الوعى، خصوصًا بالنسبة إلى نماذج دالة من النخبة المثقفة فى عالم الصحافة

والأدب، يتسم وعيها بالانقسام والتمزق بين القيم الإنسانية وطموحات الصعود المهنى والاجتماعى على أشلاء هذه القيم ذاتها.

يبنى فتحى غانم روايته الجديدة «قط وفار فى قطار» (١٩٩٥) على مفهوم المفارقة، فظاهر القول، أو الدوال تعبر عن مدلولات، تخفى مدلولات أخرى متناقضة معها. إن المطاردة التى يشى بها عنوان الرواية، وتتجسد من خلال حبكة شبه بوليسية، تخترقها الفانتازيا، تكشف عن أن المطارِد هو نفس المطارَد، فالمحامى الهارب إلى الخارج بأموال مشروع استثمارى وهمى، والهارب فى الوقت نفسه من ماضيه، يستقل القطار المغادر لمحطة مصر، بينما يتكشف الحدث تدريجيًا عن رحلة أخرى موازية فى ذاكرة الرجل نفسه من خلال تداعى الذكريات فى مجرى الشعور. إن الذاكرة تتحول لديه إلى ساحة تتبارى فيها الأصوات المتعارضة والأحلام والهواجس الكابوسية والأحداث التاريخية التى عاصرها ووقائع تاريخه الشخصى فى آن واحد.

وإذا كان ظاهر النص يعبر عن مدلول القول «غدًا نبدل أوطاناً بأوطان» فإن الطرف الآخر من المفارقة - أعنى حقيقة القول أو المدلول المناقض - يتمثل فى تجسيد أزمة الضمير ومحاكمة الذات والجيل برموزه السياسية، بما يفضى إلى انتزاع الأقنعة على المستوى الذاتى من ناحية وضرورة مراجعة التاريخى بصورة موضوعية من ناحية أخرى.

إن ذلك المدلول المناقض المعبر عن حقيقة القول يظل ملتبسًا على امتداد السرد، يراوح الكاتب بين درجات إخفائه والإلماح إليه أو التصريح به، بينما تتداعى الأحداث والوقائع والمشاعر والهواجس المتباينة فى الذاكرة معبرة عن التراوح بين الإثبات والنفى مما يجسد انقسام الوعى ويحافظ على توتر الحدث بين طرفى المفارقة ويكسبه طابعًا صراعيًا متصاعدًا.

تنقسم الحبكة الروائية إلى فضائين دلاليين وزمانيين متداخلين ومتناظرين من حيث المساحة إذ يشغل كل منهما نصف الرواية المكونة من عشرة فصول (تشغل الفصول الخمسة الأولى ٦١ صفحة والفصول الخمسة الأخيرة ٦٠ صفحة) ويعد هذا التقسيم اللافت فى تساويه معادلاً شكليًا لطرفى المفارقة دون أن ينفى ذلك التداخل بين الفضائين وتقاطعهما عن طريق ثوابت نصية تربط خيوط الحدث، أهمها شخصية المحامى المحورية والزعيم والمرأة من ناحية، والقطار الذى يمثل المكان الأساسى فى الرواية وينتظم على إيقاع عجلاته إيقاع العمل كله من ناحية ثانية، وكذلك ظهور الرجل الذى يحمل وجه فأر والقط الأسود الذى يصاحبه ويتحول إلى عفريت، بوصفهما عنصرين سرديين متكررين، يظهر من خلالهما توظيف الكاتب للفانتازيا من ناحية ثالثة.

إن هذا التقسيم شديد التحديد يتناظر من جانب آخر مع تقسيم رقعة لعبة الشطرنج التى تعد بدورها أحد ثوابت النص وأحد العناصر السردية الأساسية على امتداد العمل. إنها لعبة فعلية ومجازية فى الوقت نفسه، لعبة الفوز والخسارة والحياة والموت وتشابك حركة قطع الشطرنج على نحو ما تتشابك مصائر البشر، على حين تمارس الدوال لعبها اللانهائى، وتقوم المفارقة بالتشكيك فى حقيقة الفوز والخسارة.

إن المحامى الذى لا يعطيه الكاتب اسمًا يفوز بغنيمة المال المنهوب ويخسر سلامه الداخلى، بينما يفوز الزعيم

فى لعبة الشطرنج ولعبة السياسة ويخسر الحرب. لقد التقى المحامى بالرئيس عبد الناصر، الذى يشار إليه على امتداد النص بوصفه ضابط الفالوجا قبل الثورة والزعيم والقائد بعد قيامها، فى بيت «لطفى عبد الحميد القاضى»، جار الرئيس وزميل دراسة المحامى. كلاهما عاشق لِلعْبة الشطرنج التى تمتد رقعتها بينهما ويتواصل السجال إلى النهاية على الرغم من اختلاف المواقع و المصائر، فلقد غير الزعيم مسار التاريخ على المستوى العام، كما تدخل فى حياة المحامى على المستوى الخاص حين أمره بالزواج من مطلقة، كان المحامى قد تولى قضية لها بتكليف من الزعيم أيضًا، منعًا لانتشار الشائعات عن علاقة بينهما، وكان ذلك حرصًا منه على سمعة لاعب الشطرنج من ناحية ودرءًا لشبهات طليق المرأة الذى كان زميلاً لـ عبد الناصر أثناء حصار الفالوجا من ناحية ثانية. لقد قرر المحامى الانسلاخ الكامل عن كل ما يمثله الزعيم بعد موته وتحولات الانفتاح فى عهد الرئيس السادات ونمو الثروات العشوائية وصعود طبقة جديدة وظهور شركات توظيف الأموال إلى غير ذلك. لكن رحلة الغوص فى الذاكرة تنفى إمكان الانسلاخ عن الماضى، بينما تتيح أدوات الفانتازيا لقاء المحامى بالزعيم فى العالم الآخر.

وإذا كانت الشخصية النسائية الرئيسية فى النص - وهى صحفية شابة تؤلف كتابًا عن حياة الزعيم وتجمع المعلومات ممن التقوا به - لا تحمل بدورها اسمًا فإنها تقوم بوظيفة بنائية مغايرة فى النص، إذ يتجسد من خلالها التراوح بين طرفى المفارقة من ناحية، كما تمثل من ناحية ثانية عنصرًا من العناصر الكاشفة عن اقنعة الذات وازدواجها. إن صوت الصحفية يظهر فى مفتتح الرواية، وقد وطدت علاقتها بالمحامى، لكى تحثه على اللحاق بالقطار بعد إتمام الصفقة وتحويل الأموال إلى سويسرا، فتثبت فكرة الهرب وتبررها، وكأنها الخطوة النهائية، التى لابد أن يتخذها اللاعب ويحرك بها قطعة الشطرنج نحو الهدف المقصود، بمعنى أن المال سيد الموقف الحاكم لقانون العصر، لكنها تعود فى النهاية وتنفى هذا التصور نفسه على أساس أن المحامى ينتمى إلى جيل لا يعرف الملايين، فهو لن يأخذها ولن يهرب بها.

وعلى الرغم من التفاصيل المختارة التى ترسم ملامح هذه الشخصية النسائية وظروف حياتها والتقاء المحامى بها واهتمامها به بوصفه أحد مصادر المعلومات التى تبحث عنها، إلا أن السياق الروائى يكشف عن أن المرأة تقوم بوظيفة القناع، فالمعلومات التى تجمعها حول حياة الزعيم تتحول إلى جعل حياة المحامى نفسه محورًا للاهتمام، بينما لا يتم تأليف الكتاب الأصلى.

ونجد فى المرأة من خلال هذا السياق أيضًا نزوعًا إلى الاندماج بالطبيعة وحلم بوحدة الإنسان ومخلوقات الكون والأشجار والزرع وتراب الأرض وأسماك البحر والجبال... إلخ. إنها ابنة الطبيعة وأم الزهور على نحو ما تقول، أو على نحو ما تعبر فى حقيقة الأمر عن نزوع داخلى، لدى المحامى نفسه، إلى براءة مُفتقدة وضائعة بالضرورة فى خضم الاسترابة وهواجس مؤامرة الهرب والمطاردة وغواية سطوة المال والضمير المأزوم، الذى يتجلى فى قناع آخر يتمثل فى هيئة الرجل الغريب الذى يحمل وجه فأر.

يظهر الرجل الغريب للمحامى فور أن يبسط المؤلف خيوط الحدث الرئيسى ومشروع الصفقة التى تمت ولا ينقصها سوى ركوب القطار لمغادرة مصر. إنه يحدق فى المحامى بنظرات قوية أول الأمر ثم يستقل معه القطار ويجلس فى نهاية المقصورة نفسها، بينما يتلازم حضوره مع وجود قط أسود، يمرق بين الأقدام أو يجلس فى حجر الرجل الفأر. ولعل الرجل الفأر يمثل أكثر اقنعة المحامى شفافية ووضوحاً، فهو يعرف تفاصيل الصفقة ويقرأ خواطره ويكاشفه بها، بل ويصل إلى تشخيص ما يهجس به ضميره، إذ أن الصفقة ما كانت لتتم لولا انه كان يلعب دور الممثل والبهلوان. وعن طريق مواجهة الذات لقناعها يسقط ذلك اقناع نفسه فى صورة فعل رمزى يتمثل فى إلقاء الحامى - الممثل - البهلوان لنفسه من نافذة القطار. غير أن انتزاع هذا اقناع يخفى تحته قناع اللص الذى يحمله معه إلى العالم الآخر.

وفى لعبة الأقنعة والحقائق المتوارية خلفها، يظهر أيضاً دور المفارقة الساخرة ليكشف الجدل بين الذات وواقعها وليبطن الحبكة الروائية كلها.

إن المحامى حين يواجه بمعضلات العدل والظلم والحرية ويعجز عن حلها على مستوى الفكر والواقع يلجأ إلى تصرف غريب هو الشقلبة كالبهلوان فى كان عام وأمام انظار الجميع بوصفه الوسيلة الوحيدة التى يملكها للتعبير عن غضب مكبوت إزاء أشكال القمع الذى لا يستطيع رده.

لقد كان المحامى يقرأ كتاب «أصول الحكم» للشيخ على عبد الرازق وهو طالب بالجامعة، كما قرأ الاتهامات الموجهة للشيخ فشعر بفوران فى رأسه واختلطت مشاعره ووجد نفسه يتشقلب فى قاعة مكتبة الجامعة.

ويتكرر الأمر حين يخبره «لطفى القاضى»، زميل لعبة الشطرنج، بقرار تأميم قناة السويس قبل إعلانه، لتكون الشقلبة بمثابة رد الفعل المعبر - فيما يقول المحامى - عن موقف الأغلبية الصامتة.

وإذا كان النص يصمت فى هذا الموضع عن بيان ملابسات الظرف التاريخى والعالمى الذى صاحب تأميم القناة وفرضته - آنذاك - ضرورات المصلحة الوطنية وبناء السد العالى، فإن المعنى الضمنى يشير أيضاً إل غياب الديموقراطية.

ولا تقتصر هذه اللازمة السلوكية القهرية على لحظات التمزق الداخلى بين الرفض والعجز عن الفعل بل إن المحامى يقرر أنه لو قبض عليه وحوكم بتهمة اختلاس أموال المودعين فسوف يطالب هيئة المحكمة بأن يقوم هو نفسه بمهة الدفاع، ويكون دفاعه بالشقلبة أمام القضاة، ليس استخفافاً أو ادعاءً لجنون، بهدف التنصل من التهمة، وإنما سيطلب من عدالة المحكمة والقضاة أن يفحصوا هذه الشقلبة بكل عناية وأمانة وأن يفسروا معناها.

أما المعنى الواضح والصادم فى آن فإنه يرد صريحاً على لسان الرجل الفأر - قناع الممثل والبهلوان - بقوله: «الهزيمة تدفع الناس إلى الهرب من بعضهم بعضاً، ويسرقون بعضهم بعضاً» (ص ٥٢)، كما تتداعى إلى ذهن الحامى عبارة لا تقل صراحة حين يتذكر أحلام الماضى القريب و«كان من بينها - يوماً ما (يقول) حلم بناء مصر بسواعد المصريين، وابتسم وهو يرى الواقع الذى يمثله.. هو حلم سرقة مصر بسواعد أبنائها المصريين». (ص ١٥). لاشك أن هذا المنطق التبريرى

الفاسد يتضمن نقيضه الذى يقوضه بهدف إعادة ترتيب سلم القيم فى المجتمع، فضلاً عن صيانة حرية الفكر والديموقراطية وكلها قضايا حاضرة فى الأذهان.

وعلى المستوى الفانتازى نجد وجهًا آخر للمفارقة الساخرة يتمثل فى المؤتمر الذى عقده الجن لبحث شئون المحامى والصحفية الشابة ومراقبة أحوالهما عن طريق القط الأسود وقد صار عفريتًا. يتبادل المؤتمرون الرأى ويتندرون على غرابة أحوال الإنس فيقولون: «نحن ننتقل فى لمح البصر فى هذا الكون العريض، تحركنا مشيئته ولا نريد سوى طاعته، أما الإنس فتحركهم أحلام وأطماع وغرائز وشهوات تثقل حركتهم.. هؤلاء البشر فى أعماقهم شىء لا نعرفه.. يقال إنه ذكرى.. ويقال إنه ضمير.. ويقال إنه حب وقد يكون عكس ذلك كله». (ص ٧٧ - ٧٨).

وهكذا يتراوح منطوق النص بين الإثبات والمحو والتصريح والتلميح من خلال الفضائين الدلاليين المشكلين للنص بما يضاعف الأثر الكلى للمفارقة بأنماطها المختلفة، الكاشفة عن أوجه متباينة للذات المفردة بالمعنى المتعين فى النص من ناحية، والذات الإنسانية بصورة عامة من ناحية ثانية، وجدل الشخصية الروائية مع ظرفها التاريخى من ناحية ثالثة. وتظهر حقيقة الذات فى الرواية من خلال علاقتها بصورة الواقع ومن خلال البنية الزمنية، حيث يسهم بناء الزمن الروائى فى إعادة تشكيل الرؤية لمرحلة حاسمة صنعت التاريخ المعاصر للوطن. إن الأصوات المتنازعة والمتغايرة داخل الذات المروى عنها بضمير الغائب، تكشف الصراع الحى بين قوى الواقع، فيما يشبه لعبة أدبية بين حقائق التاريخ وإبداع التشكيل الفنى له.

تحفل الرواية بإشارات زمنية إلى أحداث تاريخية، منها على سبيل المثال حصار الفالوجا وثورة يوليو وهزيمة يونيو وهجوم الجيش الإسرائيلى على قرى جنوب لبنان، بالإضافة إلى أزمنة الذاكرة الخاصة بالمحامى نفسه، تلك الأزمنة، الكامنة وراء أقنعة، تتلبسه كعفاريت تمرح على هواها، لكنها لا تنفصل عن المجرى العام للتاريخ، بينما يقوم الخيال الروائى بإعادة تشكيل زمن قيام الثورة فنيًا، مركزًا على تفاصيل حقائق تاريخية بعينها دون غيرها، بما يجسد رؤية المؤلف والرؤية الكلية للنص فى آن، وبما يتفق ومنطق - أو على الأصح - لا منطق الفانتازيا.

إن القط العفريت - الذى يعد وسيلة فنية لتشكيل الفضاء الزمانى فى النصف الثانى من الرواية - ينبه المحامى إلى أنه ينتقل به فى الزمان وليس فى المكان وأنه سوف يقابل الزعيم فى زمن خاص، يمارس فيه بقاءه فى انتظار يوم الساعة. ويتضح من خلال السياق الفانتازى أن ذلك الزمن الخاص، يمثل أحد الاجتماعات الأولى لمجلس قيادة الثورة، حيث تبدو عوامل الاختلاف فى تكوين الضباط الأحرار وتباين المواقف بينهم أكثر بروزًا مما يجمعهم من اتفاق، عدا بالطبع نزعتهم الوطنية الغالبة.

وإذا كان هذا الزمن الخاص يشبه الأعراف التى لايستطيع من فيها مجاوزتها، على نحو ما يقرر العفريت - قناع الرؤية الفنية - فإنه من الطبيعى أن يقرر أيضًا أنه لا وجود للاحداث التالية فى هذا الزمن الخاص الذى ينتهى بأعضاء المجلس إلى ما بدأوا به.

وعلى حين تتواصل مباراة الشطرنج فإن المواقع تتغير إذ يستبدل الزعيم موقف الهجوم بالدفاع، مستخدمًا مصطلح اللعبة زج زفانج zigzwang أى ضرورة تحريك قطع اللعبة واتخاذ القرارات وتحمل النتائج. وهو لا يقدم إجابة جاهزة للمحامى عندما يسأله ماذا يفعل وإنما يتركه لضميره لكى يختار ما يناسبه. لكنه يقول له أيضًا: «لا تلتفت وراءك.. لأنى لست وراءك.. لكنك قد تجدنى معك إذا تقدمت إلى الأمام» (ص ١٢٠).

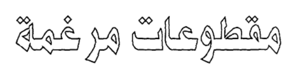
غير أن معضلة الضمير تتفاقم إذ يجد المحامى نفسه فى القطار داخل الوطن بعد أن آثر الفوز بالمال والانسلاخ عن الماضى والتنكر لأهله فى الريف ومن بينهم ابن عم لأبيه، يظهر فى مشهد كابوسى دال تختلط فيه الدماء بالأشلاء إثر هجوم مجموعة من الإرهابيين على القطار، بينما يتولى الإرهابى قريب المحامى إلقاءه من القطار. ولا يخرج المحامى من كابوسه هذا إلا عاريًا من ملابسه وجريحًا وتائهًا فى الصحراء.

هكذا تتكثف حدة المفارقة فى النص لتكشف عن اصطخاب الذاكرة بالنقائض والأضداد برغم أوهام البداية الجديدة التى يصفها المحامى بقوله: «كثير من المتعة، كثير من المال، كثير من المستقبل، كثير من الجديد» (ص ١١٢). لكن هذه الأوهام ذاتها التى تنفى المسئولية فى ظاهر القول تعود لتلتف على نفسها وتظهر نقيضها الذى يتمثل فى قول المحامى نفسه وفى الفقرة نفسها: «كيف يكون الجديد جديدًا بلا قديم تتذكره؟ كيف نرضى بالجديد إذا قتلنا القديم؟» (ص ١١٢).

وما دمنا نحن أبناء هذا القديم نفسه الذى يتطلع إلى الجديد فلابد أن نقتل القديم فهمًا، بمعنى أن يدخل ما يصلح منه للاستمرار والحياة فى نسيج عقولنا ووجداننا بما يشكل هويتنا المعاصرة، ليس على مستوى التاريخ القريب وحده وإنما بالنسبة للمكونات الثقافية الأخرى المشكلة لخصوصيتنا الحضارية.



بدر الديب



عندما وصلت إلى هذا العنوان لهذا المجموع من المقطوعات(*) احسست اننى حققت إنجازاً تعبيرياً ولغوياً، وأننى بلغت قدراً خطيراً من الصدق مع نفسى ومع الكتابة، وتفتقت أمامى طرقات ومعانٍ كثيرة متعددة لم اكن أستطيع ان اجمعها فى عنوانٍ واحد غير هذا الذى اخترت.

وهذا الشعور بالراحة والسرور بالعنوان هو الذى يدفعنى الآن إلى كتابة هذا التعريف والاعتراف رغم عدم صلاحيتى الذهنية - بسبب المرض - للكتابة وللتفكير المركز.

وعلى الرغم من أن العنوان نفسه مثقل بالمعنى وباحتمالاته فإننى سأحاول أن أتجه اتجاها عمليا وأتناول مسألتى التعريف والاعتراف أولاً وكمقدمة لفكرة الإرغام. فالتعريف هو أولاً واجبٌ أحس أنه ضرورى بالنسبة للكاتب وأن هناك إهمالاً لأدائه من جانب الكُتّاب المحدثين اعتماداً على نظريات نقدية مبتسرة تتحدث عن الحداثة، وعن العمل المفتوح، وعن تعدد القراءات، وعن حق النص فى أن يظل مغلقا على نفسه.

ويبدو لى أنه على الرغم من كل ما فى هذه النظريات النقدية المبتسرة التى لا يمكن أن تكون نظريات أصيلة أو متكاملة، فإن ترك النص دون تعريف من الكاتب لقارئٍ هو تقاعس لا حقّ للكاتب فيه وأنه إهمال لأداء واجب. وليس المقصود بالتعريف هنا هو تحديد المعنى، أو المقصود إظهار ما قد يكون مضمراً أو مخفياً فى النص، ولكن المقصود هو تعريض الكاتب لثقل وواجب الاعتراف

(*) بلغ عددها فى المخطوط الذى قدمه لنا المؤلف حوالى خمس وثلاثين مقطوعة.

بما هو فى نفسه وما يريده أو ما دخل إليه على الرغم منه مع التفكير والتدبر قبل الكتابة وبعدها.

وقد أدت الاتجاهات الحديثة للكتابة إلى زيادة فى المخفِيِّ المضمَر، والمبالغة فى الإشارات المختصرة إلى نصوص ومعانٍ أخرى من خارج النص، وإلى فتح النص لروافد ثقافية متعددة دون التحكم فى ضرورتها ومعانيها وعلاقتها بالنص الرئيسى أو المعنى الرئيسى - إذا كان هناك معنى رئيسى أو مقصد محدد، أو إذا كان وجود هذا المعنى والنص ممكناً أو واقعاً.

فمع هذا الانفتاح على النصوص الخارجية وعلى التاريخ وعلى الأسطورة وعلى الاقتباسات أو الإشارات إلى النصوص الأخرى الخارجية، يزداد غموض النص على القارئ، ويزداد إصرار الكاتب على إخفاء قصده الذى لا يحق له أن يخفيه.

فلنبدأ أولاً إذن بالاعتراف.

هل هو ممكن وصحيح؟

قد لا تستطيع أن تجيب عن هذا السؤال إذا فكرت جدياً فى حدود الاعتراف وكماله. ولكننى مهتم أساسا بضرورته أى أنه ضرورىّ وعلى هذا فهو ممكن وصحيح فى حدود مايُنجَز منه، مع الاعتراف مقدماً بأنه بالضرورة ناقص ويخفى الكثير مع ما يظهره أو يُقر به.

وكى لا أطيل الاعتراف فإننى أقول مباشرة إن كل هذه القطع قد خرجت على الرغم منى أى أننى لم أقصدها أولاً ولم أتدبرها كثيراً ولكنها تكونت بداخلى وأرغمتنى على أن أضعها على الورق فى ظروف صعبة وبدون حساب لأية مواصفات أو تقاليد أو مصطلحات كتابية فنية. فأنا لم أقصد أن أكتب شعراً فى إطار التراث العربى أو فى إطار المحاولات الحديثة بسماح من الحريات التى اغتصبها الكاتب الحديث من القارئ.

لقد خرج المقصود بها رغماً عنى ورغماً عن الكلمات نفسها، لأن النص كان يفرض نفسه أحيانا بأجزائه ووقفاته وبتقطعاته وبإشاراته الداخلية الخفية التى كنت أحرص ما دمت عرفتها على أن أضعها فى الهامش مثل أبيات **ديلان توماس** أو **إليوت** أو **رامبو**، ومثل الإشارات إلى أسفار وآيات الكتاب المقدس ومثل إشارات أخرى فاتتنى الآن.

وقد وضعت فى الهامش النصوص الأصلية المستعارة مادامت حاضرة فى ذهنى. والمهم هنا أننى أقول إن من حق القارئ أن تقدم له هذه الهوامش ليتصرف بها كما يريد بعد ذلك.

وهذا أول اعتراف. أما ما يلى ذلك فهو أن التعبير نفسه، أى الشعور المتضمن والفكرة القائمة فى النص، هو فى الأصل شعور داخلى باطنى كأنه إصابة بدنية وهذا أقرب تشبيه له. فهو بالفعل إصابة بدنية يحسها الكاتب فى أمعائه أو بطنه كما يحسها فى قلبه وروحه وتختفى بداخله كأنها مدفوعة مسكوبة فى إناء خاص لا شكل له إلا الشكل الذى أخذته الكلمات. وهذا معنى صعب يحتاج فى الحقيقة إلى ممارسة طويلة للاعتراف وإلى تطبيق وتحليل للنص الجزئى قد لا أحتمل الآن الدخول فيه.

أما المرحلة التالية من الاعتراف فهى أعقد وأصعب لأنها تتعلق بوجود النص نفسه وما يفرضه على القارئ من وجود.

فليس المهم هو المعنى، بالمعنى البسيط لكلمة المعنى، ولكن المهم هو خط التواجد أو الظهور الذى يحاوله النص ويحاول أن يفرضه على القارئ إذا ما وثق القارئ بنفسه وترك للنص أن يفرض نفسه عليه. وهذه تجارب متعددة تظهر فى كل نص من نصوص المقطوعات وتصبح بارزة بروزاً صريحاً فى مثل قطعة الفتاة البكر أو فى مثل قصة الصنم المجهول للإله لبولس الرسول، بل بدون مبالغة فى كل قطع الموت وممارسته ومعاناته.

أما المرحلة الأخيرة والرابعة من الاعترافات فهى عود إلى فكرة الإرغام التى أكرر فيها للقارئ أننى كتبت ما كتبت مرغماً ودون إرادة حرة مستقيمة متزنة ومسئولة مسئولية كاملة. فلست مسئولاً بوضوح عن كل ما فى المقطوعات من معانٍ لأننى فى الحقيقة وجدتها تظهر فى رأسى أو على يدى كقطع من حجر أو كأضواء خفية من عوالم بعيدة.

والآن وقد بدأت أحس بوطأة المجهود الذهنى وما أراه من معان لم يتم التعبير عنها تعبيراً كاملا فإننى أستطيع أن أقول إننى قد مزجت ـ نتيجة للجهد أو للمجهود الذى شعرت به بين التعريف والاعتراف، وإننى قد جمعت الاثنين معا ولا أستطيع أن أجزم أننى وفيتهما حقهما كاملا لأن الاعتراف الذى يقوم به الكاتب هو أمر لا يتوقف إلا بعد وفاته وتوقف القلم أو العقل تماما، كما أن التعريف هو أمر لا ينتهى إلا عند رفض القارئ تماما للمكتوب أو عجزه عن أن يجد لنفسه منفذا فيه.

وهكذا ينتهى التعريف والاعتراف إلى كلمات مقطوعة. كانت المقطوعة الأخيرة فى هذه المجموعة قد كتبت يوم ٩٧/٧/٢٧ وهى كما يلى:

كل كتابة هى كلمات مرغمة
فليس للكلمات إرادة حرة
وكلها مرغمة على أن تظهر وذلك فى ثوب مصنوع مفتعل.
فليس للكلمات ثوب خاص بها وهى لا تضع لنفسها أثوابها.
وكل قسر كذب
وكل كذب نفاق
والكلمات إذن مرغمة منافقة
وإذا أراد المرء أن يكون صادقا
فليصمت.
فكل كلام بالقطع كذب مرغم
وصعوبة الفهم هى فى فهم الإرغام
فكلنا ننكره وكأننا أحرار
والكلمات تتخايل فى أثوابها المصنوعة الكاذبة وهى ممزقة مهترئة.

يبقى ناقصا بعد هذه الأسطر تلك الإشارة التى بدأت بها معنى «مرغمة» وضرورتها وعما ترتب عليها من إثارة قضية مسئولية الكاتب عما ورد فى المقطوعات. وكتابة هذا الجزء الذى ظل يحاورنى ويحيرنى عدة أيام يتطلب مزيدا من الصبر والقدرة على المصارحة والمواجهة. فما هو المعنى الحقيقى لأن تكون المقطوعات مرغمة. فالإرغام يتطلب أن يكون هناك من يرغم، وإذا كانت حياة الإنسان مليئة بالإرغام الذى يتشخص فيه كثيرا من يرغم فإن مجال الكتابة يصعب فيه الإرغام إلا إذا كان الكاتب يعنى المعانى السطحية للقمع واستخدام السلطة الخارجية، ولا أظن أن هذا كان مقصودا فى اختيارى للعنوان أو فيما أحسه وأعرفه بأن المقطوعات كانت مرغمة.

والمقصود بالإرغام - كما أفهم حتى الآن - أن الإرغام نابع من داخل القطعة نفسها لتعبر عن نفسها أو لتسجل ذاتها أمام الكاتب أولا - وقبل القارئ نفسه - فالقطع بمعانيها وما تتوصل للتعبير عنه مرغمة، أى أن ما تعبر عنه قد بلغ الروح رغما عنها ودون تدبر أو قصد كاف وهذا ما دفع إلى إثارة قضية المسئولية.

فالكاتب كان مرغما فى كل حديثه عن الموت، وعن معنى المستقبل، وعن عودة الماضى، وعن دور رحم الأم فى تحقيق الخلاص، ومعنى الاكتمال فى الموت.

فكل هذه معان تولد غير مكتملة إلا بالرغم، وفى الحقيقة أنها تولد غير كاملة ولكن مرغمة، وهنا فارق دقيق أرجو أن يتوقف عنده القارئ قبل أن يمر سريعا عليه أو أن يهمله. فهل الإرغام جزء من طبيعة أو ظاهرية الكتابة؟ وهل هو نتيجة متفرعة عن طبيعة اللغة التى تقيم دائما بين التفكير والتعبير مسافة أو مساحة لا يمكن التخلص منها تماما، وأن هذه المسافة بطبيعتها تكوّن الإرغام أو تنعكس فيه. أليست هذه قضية صعبة يجب على القارئ أن يتحمل مسئولية التفكير فيها دون أن يلقيها ببساطة على الكاتب؟

وقد تكون المسألة هنا هى فى التساؤل عما إذا كان ما عُبِّر عنه هو المقصود تماما أى أنه فى جانبه الأكبر قد أخفى أو تجاوز عن مساحات كبيرة من المعنى فرضت نفسها بالرغم وفرضت خفاءها أو نقصها وعدم اكتمالها. فهل يمكن للمرء ألا يفكر فى الموت وفى الماضى وفى المستقبل؟ وهل إذا فكر فيه فسيكون حرا تماما غير مرغم؟ وهل عندما يفكر فيه فإن عليه أن يتحمل مسئولية كاملة عما يقول؟ ولست أدرى كيف يمكن أن يكون المرء مسئولا عن لعنة المستقبل أو اكتمال الماضى وهى معان ترددت كثيراً فى المقطوعات ولا أظنها ستنتهى من التردد فيما سيكتب بعد ذلك على يد القلم نفسه؟

الكتابة من هذا النوع تمارس التفكير الفلسفى أو المعيشة الفلسفية على أنها جزء وبعد أساسى فى التعبير وفى الفعل إن لم يكن فى المسئولية، فلا يمكن لكاتب أن يكون مسئولا عن الكون وعن طبيعة الزمن.

ومع ذلك يظل مسئولا عما يقول عنهما - وأظن أن هذا واضح وضوح الشمس.!!

يتولد فى هذا النوع من الكتابة أو فى التعرض لكتابته نوع من الإرغام هو ما أريد أن أعبر عنه أو أن

أمسك به. فمع التصادم مع الكون أو مع الزمن أو مع الطبيعة البشرية يقع إرغام لاشك فيه بين الكاتب وما يعبر عنه.

وتكون مسئوليته عن هذا التصادم مسئولية مرفوعة لا يمكن تحملها أو الاعتراف بها صراحة، ولكنها مع ذلك بطبيعة الكتابة قائمة ومقررة يجب على القارئ أن يتصرف فيها وأن يتحملها بالقدر الذى يريد أو يمكن له.

وهذا الملحظ الأخير يثير الكثير حول الفن ومسئولياته وحول الكتابة وطبيعتها والتفكير ودوره. فالمسئولية هى فى الواقع فعل لا يكتمل ولكنه ينشأ ليعذب الروح وليملأها هذا القلق الحى الذى هو دم الفن وروحه الحقيقية. فليس فى الفن تنبؤ أو كشف بقدر ما فيه من معايشة لهذا القلق الحى ومحاولة نقله للقارئ ليثرى به حياته وليملأ به صفحات نفسه وروحه.

وقد يكون فى هذا مبحث نظرى حول طبيعة الفن هو قائم فى كل تفكير أو كتابة عن الفن حتى إن لم يكتمل ويتم الإفصاح عنه. ففى كل عمل فنى، بل فى كل جملة أو عبارة يستخدمها الفنان عن كتابته وعن روحه نظرية مخفية عن الفن وعن طبيعته. والمأمول أن يتحرك النقد لاستخلاص هذه النظريات أو على الأقل للشروع فى التعريف بها.

وأظن أن الحديث عن الإرغام وعن المسئولية هو جزء من أجزاء النظرية الفنية المخفية، وأنه جزء كثير الثراء والمردود إذا توقف عنده القارئ أو حاول تعقبه فى هذه المقطوعات أو فى أية كتابة أخرى.

وسلام لكل من يرى ومن يتحمل المسئولية أو جانباً منها. فلقد أمضيت عمراً فى رؤيتها ومتابعتها وأُجهدت من تحمل مسئوليتها!!

•

إلى كل بِكْر

كل امرأة أو فتاة بكر.
وبحكم أنها بكر فقد رقدت مع نفسها.
فليس أحب للبكر من نفسها ؛
وليس أجمل لها من عناق بدنها.
والرجل عندما أتى يكرر ما حدث
الموجع الذى ليس هو السعادة
التى تعرفها أو تريدها البكر،
فقسر فتحتها الصغيرة على تلقى الرجل
هو ظلم وجريمة الحياة
وطريق الموت.

ولا يضيف شيئا إلا الحمل
الذى هو ما تخشاه البكر.
ولهذا يظل الرجل مرتبطا دائما
بالخشية وبهذا الاختراق

وتظل البكر، رغم كل اختراق
وتظل كل امرأة بكراً
مادامت تعرف وتحب نفسها
وهى أجمل ما فى الوجود

●

الإله المجهول

فى يوم من أيام رسوليته بروما
شعر بولس الرسول بقسوة الوحدة
ووحشة الغربة
وراح يردد فى ذاكرته
كلمات المسيح على الصليب
لِمَ شبقتنى يارب، لِمَ شبقتنى
فى هذه المدينة المنكرة الإيمان!
وراح يسير فى شوارع المدينة الجافية
يطلب من ربه أن يسلمها له وأن يهديها إليه.

وقال إننى لا أطلب مُلْكا بل قلوباً مؤمنة
ولا أطلب أن تعنو لى الجباه
ولكن أن تتركنى أمسحها وأعمدها بكلمتك،
وكان على وشك أن ييأس وأن يترك
المدينة التى خلت من الرب.
وسار بولس إلى أطرافها عند معابدها
القديمة المكسرة وراح يقلب
فى ركام المعابد
وإذا به يجد على الأرض

تمثالاً ناقص الرأس والذراعين
وقد كتب على صدره «الإله المجهول».
وبينما هو يفكر فى الإله وفى عباده
رأى نوراً يشع من التمثال المكسور
وصوتا يدعوه أن يحتضنه وأن يحمله
وعندما رفعه فى يده التصق التمثال بصدره
وكأنه يحتضنه
وسمعه يهمس له هذا المجهول هو أنا
جئت لك أمسح الوحشة والغربة عنك
وأقول لك: فى كل مكان لن أتركك.
وهكذا أصبح المجهول هو الرب القادم
وخرج الرسول من روما
حاملاً على صدره إلهه.

●

كل كلمة عبادة أو قطعة أرض

نخفى تحتها أو نبنى عليها
كيانات وبيوتاً لا نستطيع
معاشرتها أو سكناها.
فعندما نفعل تموت الكلمة
وتتعرى الأرض ويضربها الجدب.
فالتاريخ والمجتمع يأكلان
الكلمة ومعها كل وسائل الخلق.
وكأن العدم نواة الكلمة
والمحارب القديم لكل كينونة.

آمين وتحية لكل موت

سوف أذهب راضيا رقيقا
فى هذا الليل الوديع*
فما أسعد الروح ببلوغ
هذا الشاطئ الأبدى المريح
حيث تعود الروح إلى كل الكل
وتنتهى تلك الفردية الموجعة للحياة.

كل فرد صورة من النقص والتشويه
لا تنتهى.
وفى الموت اكتمال فلا نقص فيه
راحة وروح وخلاص من العيب والخلل**
الذى فى كل روح
آمين وتحية لكل موت.

•

* الإشارة المعكوسة إلى بيت ديلان توماس بمناسبة وفاة أبيه Do not go gently into that good night Rage against the dying of the light.

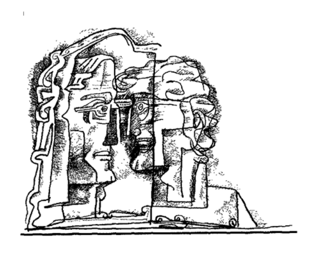
** الإشارة إلى أبيات رامبو Osaison, O chateaux
quelle âme est sans defaut

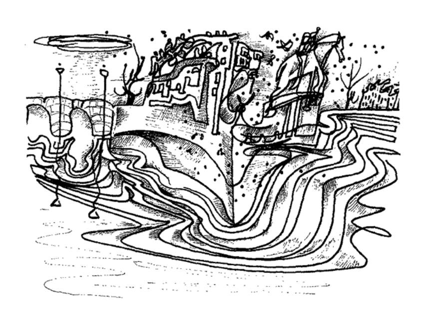
جورج البهجورى

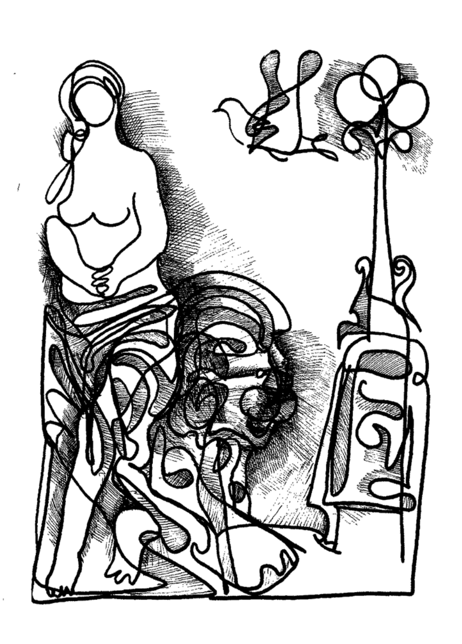


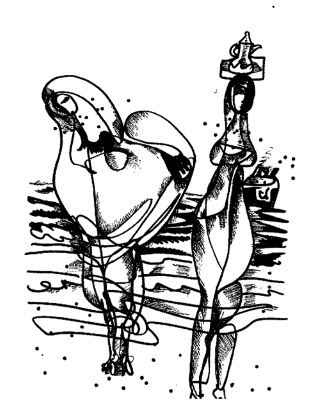
اعرف مدينة تمتلئ كل يوم بالشمس

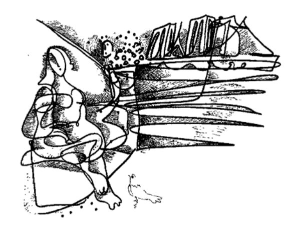


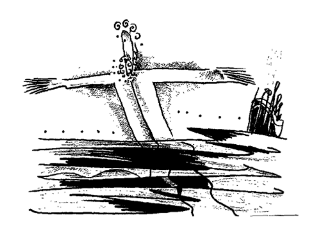
















باريس

مىّ عبد الصبور

سأسافر



أريد أن أسافر.

أريد أن أسافر إلى أنا أخرى لا تعرفنى ولن تخون.

يا أحب الأشباح. يا رفيق ضياعى ونبع جنونى والسبب الفلسفى لانشغالى بطلسمات لا فائدة منها، ولا كسبٌ له اية قوة شرائية، رحلتى للاستقرار فى حضنيكما كانت مرعبة. وبصراحة، خاسرة.

لا عليكما.. لا تجزعا.

أنا بعد أن وصلت لهذه المرحلة المتطورة من الحكمة والقدرة الحيوانية - الإلهية على التحمل، وبعد أن اهتديت إلى موهبتى الحقيقية فى تشويش معطيات الواقع بآلة مريحة للأعصاب مصنوعة من الهزل والعمى البصرى الذى لا تقوى على خداعه المظاهر، أصبحت روحًا لا تقهر.

يااااه... كم هو ظريف حقًا أن تتساوى فى عقل الواحد الأشياء وتتشابه الأضداد.

بل اجزعا قليلاً.

أنا ما زلت عند كل نوبة انكسار أردد السورة التى كنت تحفظنى إياها وعيناك تبرقان وجدًا.

﴿ الم نشرح لك صدرك ووضعنا عنك وزرك الذى أنقض ظهرك. ورفعنا لك ذكرك. فإن مع العسر يسرا. إن مع العسر يسرا، فإذا فرغت فانصب وإلى ربك فارغب ﴾.

ترى هل يمكن أن تشفى روحى الآن إذا رحت أصرخ عميقًا وعاليًا إلى أن أخلصها من كل الكفر، وظللت أستغيث يا الله إليك أرغب فارحمنى واغفر لى غبائى؟ لكن الله...

ألم أخلص لكما بعد؟

رحلتى لنيل وسام استحقاق الحب كانت مرعبة. أمضيتها فى الفرار مما لا يليق بكما وإليه. خائفة وعنيدة ويائسة لا أتحرك. ثم مندفعة جدًا أهرع من كارثة مضادة. ثم خائفة، متخشبة، لا أتحرك ممدة على الهامش. ثم مندمجة فى تفاصيل المصيبة والفضائح المتعلقة بها. ثم خائفة.... وهكذا كأنى دمية تعمل بالزمبلك.

ضاعت حريتى. (أنا آسفة. لم أفهم. لم أقو).

هذا رغم أنى حين نويت الرحيل كنت مصرة على تحطيم الرقم القياسى فى العبور نحو الشطآن النورانية وروعة الانعتاق، الانعتاق هى كلمة رائعة.

لأجلك انت خضتها وخرجت من ضيق العلم المتداول أتلو أبيات شعرك:

«أخرج من مدينتى، من موطنى القديم.

مطرِّحًا أثقال عيشى الأليم».

وفى اتجاه العالم الآخر الذى كنت متأكدة أن لا أحد سواك سوف يدلنى عليه، مضيتُ وعينى على خيال ابتسامتك.

الآن ـ بعد أن انطفأت النار ولم يبق سوى كثير من الرماد الخانق والرغبة الملحة فى مغادرة المكان (لو لم أكن عاجزة لما اضطررت أن أتوكل وأشيد نظريات فى ذلك، وأنتظر) ـ الآن أريد أن أقول لك شيئًا بينى وبينك وقد واتتنى الشجاعة للاعتراف بغبائى: أنا لم أفهم شيئًا مما حملتنى مهما حاولت أو وسعت أو دمرت عقلى الراجف من أجل تطويقه وإحيائه.

«كالهبلة اللى مسكوها طبلة»، شرعت فى خوض معركة التفرد اللاواعية بلا راد ولا أسلحة سوى بعض أشعارك التى كنت أحفظها ولا أعيها تمامًا، ومعها رغبة هائلة تدفعنى نحو الحرية... والموت (معرفة التفرد التى يعدها أصحابى من كتاب التسعينيات شيئًا سنتمنتاليًا وضخمًا إلى درجة مضحكة مثل المشروعات السياسية المخفقة تلك، وباهتًا مثل وجه جثة لفكرة عجوز).

«يا خسارة الفلوس اللى ضاعت على تعليمى وعلاجى النفسى».

أنا كنت مصرة. حين سألنى الطبيب النفسى عن حالى لم أحك له عن حرمانى الجنسى وأحلام اليقظة التى تصيبنى بشلل حقيقى (لا لشىء إلا لأنى كنت أخجل من ذكر كلمة حقيقى) لكنى أجبته بأشعارك أيضًا. خرجت من الحكاية وظهرت أمام الطبيب أبشر بالطريق إلى خلاص الأرواح المقهورة والثورة الضرورية جدًا وقد تحولت إلى كائن يشبه الورقة

المنتصبة، لونه أزرق من شدة التصوف من النوع الهستيرى، المتوتر ومن الإفراط فى التدخين وما يترتب على ذلك من نقص فى نسبة الأوكسجين فى الدم، ومن الموت خوفًا. قلت له:

وشجاعًا كنت لكى انضو عن نفسى ثوب
الزهو المزعوم
وشجاعًا كنت لكى اتهادى عريانًا

كتب الطبيب فى تذكرتى: اضطراب تفكير.

خلال عشر سنوات رحت أحوم فوق المقابر النائية مثل طائر لا يحيا إلا فى ظلام ولا يجرؤ أن ينام لأنه يخاف أن يستيقظ مرة أخرى فيهاجمه يوم جديد وتصعقه نظرات أناس الصباح.

أخيرًا أهويت فوق مقبرة امرأة والتصقت بجسدها الدافئ الناعم وغصنا معًا فى قلب الأرض. أصل الحب.

آه.. لا تجزعا، أنا أذوب فى الفيض العظيم.

يقول الناس عن هذه المرأة إنها لم تفقد جمالها الأخاذ حتى نهاية عمرها وبعد أن بلغت الستين. ويروون عنها أيضًا أنها قبل أن تموت أصبحت نحيفة جدًا تكاد لا تلمس الأرض فى سيرها، إلى أن طارت ذات ليلة يضيئها قمر مكتمل لتسكن قصرها المسحور الذى وعدها به الله.

خبئينى خبئينى فى رحمك لأنى ارتجف وشقيه.
خذينى فى يدك إلى الجنة لكنى لن أصل هناك بمفردى ابدًا.

أنا سوف أذهب لزيارة ضريحها الصغير غدًا وأعاهدها للمرة النهائية بألا أنسى ما عرفته وأن أحتمل الرماد... كل هذا الرماد، دون تدخل فى رسم الأقدار، إلى ان يلتفت لى إلهها. لقد ضللت فعدت أتعذب لكنى كنت أزور فى الفترة الماضية ضريحها كثيرًا مع من يزورون ليتوسلوا لها أن تبلغ دعواتهم للرب العظيم البعيد. فى المرة الأخيرة جلست على الأرض بجانبها وهمست:

يا مولاتى وطفلتى الحلوة، أنا طردت الشيطان حين عدت إلى البيت مبكرة أمس. وبعد ذلك ذهبت إلى المطبخ، حيث الأكل ومنطق البقاء على قيد الحياة والصبر على الطهى والجدوى واللاجدوى، فصنعت عشاءً وأكلته كله. لم أنم بملابس الخروج ولم أكثر من الشكوى من بشاعة الحياة لأنى - تصورى - لم أجد لدى الرغبة فى فعل ذلك. حين أغمضت عينى

لأنام ورأيت وجهك الشاحب المنير، طلبت من الله الستر وأن يحبنى كما أحبك. ثم جئتك هذا الصباح لا أبالى بتساؤلات جوفاء ومصائر تكشر لى عن انيابها عند كل استدارة طريق.

ما أخبارك أنت؟

هل انت الآن، يا روح قلبى، تسبحين فى نهر بنفسجى رائحته زهور، أم تقرأين الجريدة وتدخنين سيجارتك؟ أو لعلك ربما عثرت هناك على طفلة يتيمة تحترق اشتياقًا لشىء ما عذب فتبنيتيها. قولى لابنتك الجديدة الا تعيد أخطائى وترهقك كثيرًا بما يفسد عليكما صحبة غالية.

كان ذلك ما حدثتها به فى آخر زيارة لكنى عدت أشعر مرة أخرى بذلك الغليان القديم وذلك الغضب الكافر العليل ونفاد كل الصبر على ما يبدو لى وهمًا يضاف على قائمة أوهامى الطويلة. أشعر أنى سأصاب بحمى مرة أخرى أو ربما بمرض يتركنى عاجزة تمامًا ومشوهة مما سينفر الآخرين منى بشكل حاسم وأقل تقنعًا. لن أقوى حتى على فعل بسيط كهذا الذى أقوم به الآن.

الآن!

اعتقد - حسب معلوماتى - أنى الآن أقوم بكتابة هذه الأشياء فى المطعم المفتوح ٢٤ ساعة قبل الفجر قليلاً، وبعد الموت، وقد طلبت من النادل فنجان قهوة أمريكى وأشعلت سيجارة وتقمصت الدور. أى دور ولا الوحدة المطْلقة والامتثال للقهر الاجتماعى والعنف بكل تشكلاته.

بل ساقوم انا بإنشائها.
لن يقوى على تحطيمها آخر.
هذا ابتلاء. نعم انا اقول هذا بالضبط هذا ابتلاء.
لا يوجد مخرج سهل بالانتحار أو الجنون.
ليست ثمة بداية ولا نهاية.
سوف انشئ الحقيقة إنشاءً ولا داعى للهلع.
سواء كنت انا موجودة أم لا.

سواء كانوا هم «هناك فى الخارج» أو كانوا يسبحون فى فنجان قهوتى هذا مثل الصرصار الذى وجدته لتوى فغير النادل الفنجان وقد أربكه الخجل الشديد مما جعلنى أنا أعتذر له على الإزعاج وأطمئنه برغبة خالصة فى إقناعه بقيمته كنادل، مؤكدة على تفاهة الحدث.

أم سواء كانوا هم إسقاطات متشظية لوعى ينفرط ويحتضر، وكنت أنا منهم أو منه، لا يغير فى الأمر شيئًا.

لا شىء من الآن فصاعدًا سوف يغير فى الأمر شيئًا.

حين زرتها فى المرة السابقة ذكرتها أيضًا بأمسية ـ أتخيل أنى ببعض الجهد النفسى الذى بدأ يعرف له هدفًا وبجانبه سوف تتضاءل وتتساوى المسرات والمصائب ـ ستكون ليلة ميلادى الثانى والنهائى.

قلت لها:

أنا ما زلت أحتفظ بقصاصة الجريدة التى أعطيتنى إياها فى تلك الأمسية القريبة حين أبحرنا سويًا من ميناء حجرة جلوسنا فى بحر من دموعك نحو مولد الشمس ورجاء حزانى آخرين. (فليذهب كتاب التسعينيات إلى الجحيم يا ماما. أنا أريد أن أقول لك بوضوح وسذاجة انى أحبك وإنى حزينة لأنك بعيدة عنى وإنى لست ملحدة تمامًا).

إن ذكرى تلك الأمسية أصبحت وقود روحى حين سألتنى:

«يا مسمس لم كل هذا الخوف ومما تختبئين؟»

فأجبتك، وكانت الكلمات لا تزال تجىء على لسانى بسهولة وتعبر عن أشياء كنت أعتقد أن لها معنى، بأنى أختبئ من غيابكما الموجود.

ومن عالم كالصحراء أعيانى ولم أصل.

وأختبئ من أناس أدمنوا التزييف وراحوا يتبادلونه ويبيعونه ويشترونه مقابل شعور متوهم بالعظمة.

وأختبئ أيضًا لأنى خرساء، هكذا استرسلت فى المكاشفة ثم حبست دموعى بسرعة وأضفت ضاحكة، ولأن لى جارة تظل تهتف كل مساء بصوت عالٍ جدًا عن أشياء متعلقة بحقوق الإنسان ثم تذهب فورًا لتتبول وقد أوصلت ماسورة من مرحاضها إلى راسى. أنا لا أعرف أبدًا كيف أجعلها تفهم أنه عليها أن تعيد تركيب سباكة حياتها لتصب فى مجارٍ أخرى.

رحت حينذاك أبلور نظريات اجتماعية وأخبرك أنى أختبئ لهذا وهذا ولأن ذلك شىء حقير وتلك شخصية مدعية وكذلك ذلك، كذلك، كذلك..

أنا لست خائفة اليوم.

ارضى عنى.

بل لم أعد أتكلم إلا أحيانًا، فأقول أشياء مثل شكرًا أو أنا جوعانة أو الجو حار جدًا.

أما كل ما أتمناه هذا الصيف هو أن تنخفض درجة الحرارة قليلاً وأن أنام فى الليل نومًا هادئًا بعد أن تضعا قبلتين على خدودى، أنت فى اليسار وهو فى اليمين، تمامًا كما فى الصورة القديمة.

سوف أحلم بلقائكما
حلمى هذا لن يهون

أسندت رأسى على الرخام، أثناء تلك الزيارة الأخيرة نفسها، حيث يرقدان هما الاثنان معًا فى قلب الكرة الأرضية، وابتسمت من قلبى، وتنفست بعد طول اختناق. أكدت لهما أنى لم أفقد إلى الأبد وأنى أستقبل كل رسائلهما.

مددت يدى أتحسس الحياة وقلت:

أنا لن أهون عليك يا مخلصتى وسوف لا أضيعك مرة أخرى أبدًا. الحياة تبدو بسيطة جدًا، الآن بعد أن لبست جسدك الميت وسرت وسط الصخب والمخاطر لا خوف على ولا أحزن إطلاقًا. أكسب الخسائر فأهدأ وأشم الأزهار. إن ما يحدث الآن حدث فعلاً وتم تصويره ولا يوجد أى داعٍ على الإطلاق لتغييره لأنه لا يخصنى أنا بالتحديد. بل هذا فيلم نشاهده سويًا فى التليفزيون بعد أن أدرت المروحة ووضعت رأسى على حجرك.

(لن أهون على رفاق درب الجنون).

أما أنت يا سيدى وعفريتى وشاعرى المفضل والثقب الأسود الذى طالما جذبنى فيه ونهاية المطاف، ماذا أقول:

أنا.

أنا سوف أقرأك - بعد أن أشترى نظارة جديدة - فى المقهى المزدحم لمدة ساعة أو نصفها فقط.

أبلغته بأنى سوف أبدأ فى الاهتمام بكرة القدم وأحدث الأزياء والرجال، وبأن الأوان لم يفت تمامًا. بأنى أحيانًا سوف أدردش بكثير من الابتعاد العاطفى والمحايدة حول تطوره الفكرى واستخدامه المتغير لا للغة مع تغير نظرته للعالم ومشكلات الإنسان ثم أخرج مع الأصدقاء للتسوق ومشاهدة مباراة فى كرة القدم، هكذا أكدت له رغبتى الحقيقية فى إحياء جسدى الواهن عن طريق الاهتمام بالرياضة وممارسة نوع منها. ثم أضفت هامسة:

لكن رغم كل هذا النضج الوجدانى - يا حبيبتى - فأنا لن أقوى أن أمنع نفسى تمامًا من إطلاق ابتسامتى الساخرة المتعالية تلك - التى حين أبتسمها يقولون لى إنى نسخة منك شكلاً - كالرصاصة المباغتة الهاربة صوب غباء الذين لايعرفونك. لكنى - يا بابا صلاح عبد الصبور - سوف أعود فأكتم سرنا بسرعة، فى لمحة من طرف، كأن شيئًا لم يحدث، وأطمئن إلى أنى لن أهون عليك.

اعتقد أنى أثناء ذلك الصباح الذى أمضيته معهما، دخلت إليهما فى القبر. لم أرهما ولم أجد نفسى أو أصطدم بما هو غيرى. اتساع فاتساع فقط وحفيف يكاد لا يسمع يشبه صوت الموسيقى. حين خرجت تأكدت أنى لم أكن ـ طوال تلك السنوات ـ ميتة تمامًا على جانب كبير من الخطأ والتغفيل. تأكدت أيضًا أنى لن أهون عليه فقلت له ذلك.

أنا لن أهون عليك.

هل تسمح لى أن أقول سرًا واحدًا فقط من أسرارنا ـ وبعد أن أدركت أنه ثمة «وردة صقيع» فى مكان ما من الروح ـ وهو أنك وحدك تعلم أنى كنت أرسم صورتك طوال تلك السنوات التى تفتتت فيها روحى فوق الأرض المتسخة.

هل أفشى الكثير أو أدعى إذا قلت إنك وحدك تعلم أنى كنت أحاول أن أرسم صورتك فى الظلام.

كنت أرسمها بلا قلم ولا معرفة بالرسم.

وأظل أحملق فيها كأنى ـ كما يبدو للآخرين ـ أحملق فى الجدران.

جدران جميع السجون.

سجن آخر أم إفراج؟

هل هذا مطعم وصرصار يغرق وتردد مرعب بين وهم عظيم ووهم ضئيل.

هل أنت وهم مسكن مثل قرص الإسبرين وخدعة عقل يهلوس تحت وطأة الذعر، هل أنت حق أم أنت حق؟.

إن هذا فعلاً سؤال ضخم ومسبب للجنون والتاريخ له تخريف لأنه يبدو لى سؤالاً ملاصقًا للإنسان مثل يده أو معدته.

إن سؤالى الجديد سوف يكون: هل أنا قادرة

أنا مرهقة للغاية ولا أدرى هل امتدت الحكاية واحدة وثلاثين سنة فقط فعلاً أم قرونًا. توتة توتة الحدوتة فرغت وروحى كمان طلعت. يجب على أن أكف عن التدخين لأن نمط إشباع اللذة الفمية وتكريس التثبيت عند هذه المرحلة من الطفولة عن طريق التدخين لا يليق بامرأة خارج أسوار المستشفى النفسى. ترى أية رياضة ستكون مناسبة لى. على الآن أن أفرد طولى بثقة وهدوء.. نعم هكذا.. ثم أسير نحو الكاشير لأدفع الحساب. الآن سأركب السيارة وأعود إلى بيتى مع هذا الميلاد المعاد، والذى لم يفقد سحره وصدقه رغم ذلك، الفجر.

إنه الفجر، هذا الوقت من اليوم الذى يبدو لى فيه أن كل شىء، حتى المستحيل نفسه، ممكنٌ.

هانز- جيورج جادامر

ت: سعيد توفيق

لعب الفن

تقديم:

يحاول جادامر فى هذا المقال - الذى يعد إحدى دراساته الجمالية المجموعة فى كتاب «تجلى الجميل» * - الكشف عن الأساس الأونطولوجى للنشاط الإنسانى الذى يتجلى فى ظاهرتى اللعب والفن. وهو يبين لنا أن اللعب ظاهرة متأصلة فى الحياة نفسها وتكون مدفوعة بالتعبير عن وفرة الحياة. ولكن التعبير عن «وفرة الحياة» هنا لايعنى أن اللعب يكون ترفًا أو نشاطًا زائدًا يكون مطلوبًا لملء الفراغ، وإنما هو نشاط قصدى واع حر نشارك فيه بهدف تمثيل شىء ما. وربما أمكن التماس هذا المعنى الأصيل للعب - مثلما فعل جادامر - فى العالم الحيوانى الذى تبدو فيه طبيعة اللعب عارية ومجردة من كل استراتيجية أو اصطناع زائف؛ فالسلوك اللعبى هنا ليس سلوكًا طبيعيًا يخضع لمنطق الغريزة على نحو ما نظن، وإنما هو سلوك قصدى حر يقوم على الملاعبة، أى المشاركة التى تقصد فعل اللعب ذاته بوصفه تمثيلاً، أى إظهارًا وعرضًا.

وهذا هو الأساس الذى بناءً عليه يمكن أن نفهم الطابع اللعبى فى الإبداع الفنى؛ فهذا الإبداع هو الآخر يكون مقصودًا بوصفه تمثيلاً أو إظهارا لشىء ما نشارك فيه. فالتمثيل هنا - كما فى اللعب أيضًا - ليس نوعا من السلوك الذى ينطوى على خداع، وإنما هو تمثيل يقدم لنا نفسه بوصفه تمثيلاً، ويكون المطلوب منا أن نشارك فيه لنفهم ما يمثله ونتعرف عليه، كما هو الحال عندما نتعرف على الشخصية التى يمثلها الشخص الذى يقوم بمحاكاة شخصية أو سلوك شخص آخر. فنحن فى هذه الحالة نشارك فى فعل التمثيل ذاته باعتباره يقصد شيئًا لنتعرف على حقيقته من خلال إظهاره لنا. وهكذا يمكن القول بأن العمل الفنى بوصفه تمثيلاً أو لعبًا يقدم لنا

* ستصدر قريبا عن المجلس الأعلى للثقافة الترجمة الكاملة لهذا الكتاب

شيئًا ما لنشارك فيه، إنما يعد بذلك نشاطًا قصديًا واعيًا حرًا يمتزج فيه اللعب بالجد.

والحقيقة أن هذا التفسر الأونطولوجى لظاهرة اللعب فى الفن يعد استمرارًا لمحاولات جادامر الدءوب للكشف عن المعانى الأصيلة للفن التى يتجلى فيها طابع التواصل والاتصال الذى يميز الفن باعتباره فى الأصل ظاهرة منخرطة فى حياتنا الإنسانية، تخاطبنا وتجمعنا. وهذا المعنى الأصيل كان هو الطابع الذى ميز الفن على الدوام، إذ كان الفن منخرطًا فى عالم القدماء من خلال تعبيره. عن عالمهم الدينى والطقسى والأسطورى والاجتماعى بوجه عام، قبل أن يتورط الفن فى حالة اغترابية تعزله عن الحياة: عن اللعب، وعن فعل المشاركة، وعن تمثيل أشكال حياتنا.

س.ت

●

لعب الفن

اللعب ظاهرة أولية تعم العالم الحيوانى بأسره، وتعيِّن أيضًا - كما هو واضح - صورة الإنسان باعتباره موجودًا طبيعيًا. فالإنسان يشترك فى الكثير مع الحيوانات الأخرى التى يمكن أن نجد فى استمتاعها باللعب ما يدهشنا، لدرجة أن أى فرد يلاحظ ويدرس السلوك الحيوانى - خاصة سلوك الثدييات العليا يغمره شعور من البهجة الممتزجة بالرعب، وإذا كانت الحيوانات والموجودات الإنسانية تشبه بعضها بعضًا فى نواحٍ عديدة؛ أفلا تصبح بذلك الحدود بينها متماهية؟ إن الدراسة الحديثة للسلوك الحيوانى قد جعلتنا فعلاً على وعى متزايد بأن مثل هذا التمييز بين الإنسان والحيوان قد أصبح أمرًا مشكوكًا فيه. فلم تعد الأشياء تبدو لنا على هذا النحو من البساطة الذى كانت تتبدى عليه فى القرن السابع عشر. فلقد كان لرؤية ديكارت المركزية تأثير طاغ فى ذلك الوقت، لدرجة أن الوعى الذاتى كان يُنظر إليه باعتباره السمة المميزة للإنسانية، فى حين أن الحيوانات قد اعتُبرت مجرد «آلات ذاتية الحركة» -au tomata؛ فالإنسان وحده هو ما قد تميز من بين الموجودات المخلوقة إلهيًا بوعيه الذاتى وإرادته الحرة [1]

إن هذا التعصب قد اختفى كلية. فمنذ أكثر من قرن من الزمان تنامى الشك فى القول بأن السلوك الإنسانى - على مستوى الفرد، وعلى مستوى الجماعة بوجه خاص - يكون محكومًا بظروف طبيعية على نحو يتجاوز كثيرًا ما يليق بالإنسان كموجود يكون واعيًا بالاختيار ويتصرف بحرية. إذ ليس من الصحيح على الإطلاق الاعتقاد بأن كل شىء يصاحبه شعور واع بالحرية هو شىء يكون نتاجًا لقرار حر. فالعوامل اللاواعية، والدوافع القهرية، والمصالح، لا تحدد سلوكنا فحسب؛ وإنما تحدد أيضًا حياتنا الواعية.

بل إنه ربما يحق لنا التساؤل عما إذا كان ذلك الكثير الذى ندعيه عن ممارسة الحرية والاختيار الإنسانى الواعى - يمكن فهمه بصورة أفضل كثيرًا من جهة السلوك الحيوانى وغرائزه المسيطرة. أفلا تكون حقيقة الأمر فى النهاية هى أن اللعب الإنسانى يكون أيضًا محكومًا من خلال الطبيعة، وأن الإبداع الفني ذاته يكون تعبيرًا عن دافع اللعب؟

من المؤكد أننا نظن دائما أننا نلعب «شيئًا ما بقصد ما»، ونعتقد أن سلوكنا يكون لذلك مختلفًا عن السلوك اللعبى لدى الأطفال الصغار والحيوانات. حقا إنهم يلعبون «بشىء ما»، ولكنهم لا «يقصدون» هذه اللعبة أو تلك، بقدر ما يقصدون فعل اللعب ذاته فحسب - أى

التعبير عن فرط الحياة والحركة. وفى مقابل ذلك، فإن اللعبة التى يبدؤها شخص أو يبتكرها أو يتعلم كيف يلعبها - هى لعبة لها مواصفات خاصة بها تكون مقصودة بذاتها. فنحن هنا نكون واعين بقواعد وشروط اللعب، سواء كنا نتحدث عند ذلك النوع من الألعاب التى نلعبها معًا أو عن المسابقات الرياضية التى تحمل طابع اللعب بطريقة غير مباشرة، وبسبب هذه المواصفات الخاصة باللعب الإنسانى، فإن سلوكنا اللعبى يكون متميزًا بصورة حادة عن كل الأشكال الأخرى من السلوك، وبصورة أكثر حدة عن السلوك اللعبى فى العالم الحيوانى حيث تنساب أشكال اللعب بسهولة داخل الأنواع الأخرى من السلوك. فطابع الملاعبة فى الألعاب الإنسانية يتأسس من خلال فرض القواعد والتنظيمات التى يُعتد بها بذاتها فقط داخل عالم من اللعب منغلق على ذاته. فأى لاعب يمكن أن يتحاشاها ببساطة عن طريق الانسحاب من اللعبة، وبطبيعة الحال، فإن القواعد والتنظيمات - داخل اللعبة ذاتها - تكون مرتبطة بطريقتها الخاصة ولا يمكن انتهاكها بقدر ما لا يمكن انتهاك القواعد التى تربط وتحدد حياتنا معًا. فما هى طبيعة تلك المشروعية التى تربط وتحدد معًا على هذا النحو؟ لا شك أن ذلك النوع من التوجه المباشر نحو الأشياء من حولنا الذى يعد طابعًا فريدًا للإنسان، هو توجه يوجد أيضًا فى ذلك الطابع المميز للعب الإنسانى الذى ينطوى على قواعد رابطة. والفلاسفة يشيرون إلى هذا التوجه تحت اسم «قصدية الوعى» intentionality of consciousness وخاصية التوجه المباشر هذه هى حقًا بمثابة بنية للوجود الإنسانى باللغة العمومية، لدرجة أننا قد يحق لنا أن نعتبر هذه الخاصية المميزة للعب خاصية إنسانية الطابع. لقد اعتدنا الحديث عن عنصر اللعب الذى ينتمى لكل ثقافة إنسانية. فنحن نكتشف أشكال اللعب فى أكثر أنواع النشاط الإنسانى جدية: فى الطقس الدينى، وفى إدارة إجراءات العدالة، وفى السلوك الاجتماعى بوجه عام، حيث أننا نجد هنا أيضًا مجالاً للحديث عن أدوار الحياة، وما إلى ذلك. فيبدو أن هناك نوعًا من التقييد المفروض ذاتيًا على حريتنا يكون منتميًا إلى بنية الثقافة ذاتها.

ولكن هل يعنى هذا أنه فقط فى بنية الثقافة الإنسانية يتحقق فعل اللعب الموسوم بطابع السلوك القصدى؟ إن خاصيتى اللعب والجدية تبدوان مجدولتين بمعنى أكثر عمقًا. فمن الواضح لنا على نحو مباشر أن أية صورة من النشاط الجدى يظللها طيف من السلوك اللعبى. فالسلوك التظاهرى المتخذ صورة «كما لو أن acting as if»، إنما هو بمثابة إمكانية خاصة حينما يكون النشاط المعنى هنا ليس مجرد سلوك غريزى، وإنما سلوك «يقصد» شيئًا ما. وهذا التحوير فى السلوك المتخذ صورة «كما لو أن» هو سمة عامة للغاية، لدرجة أنه حتى لعب الحيوانات يبدو أحيانًا مدفوعًا بمسحة من الحرية، خاصة عندما تتظاهر على نحو لعوب بالهجوم وبالتراجع فى خوف، وبالعض، وما إلى ذلك. فما هى دلالة تلك الإيماءات الموحية بالتسليم التى يمكن اعتبارها بمثابة النهاية الحاسمة للمباريات التى تحدث بين الحيوانات؟ هنا أيضًا تكون المسألة - على الأرجح - مسألة مراعاة لقواعد اللعبة، فمن الملفت للنظر أنه لا أحد من الحيوانات المنتصرة سوف يواصل بالفعل الهجوم بمجرد حدوث إيماءة التسليم. فإتمام تنفيذ الفعل هنا يُستعاض عنه بفعل رمزى، فكيف يمكن أن يتوافق هذا مع الادعاء بأن كل سلوك فى العالم الحيوانى يطيع أوامر غريزية، بينما كل شىء فى حالة الإنسان يصدر عن قرار قد اتُخذ بحرية؟!

إذا كنا نريد أن نتجنب الإطار التفسيري لفلسفة الوعي الذاتي الديكارتيةالدوجماطيقية؛ فمن المستحسن من الناحية المنهجية أن نحاول اكتشاف تلك الظاهرة الانتقالية بين العالم الإنساني والعالم الحيواني. فمثل هذه المسائل الواقعة على الحدود في مجال اللعب تتيح لنا أن نمد المقارنة إلى مجال لا يكون متاحًا لنا بشكل مباشر، وإنما يمكننا الوصول إليه من خلال الأعمال التي ينتجها هذا اللعب، أعني مجال الفن. غير أنني بهذا الصدد لا أظن أننا قد وجدنا على نحو مقنع بحق مسألة واقعة على الحدود في مجال القوة البنائية الظاهرة في أشكال الطبيعة، والتي نرى في لعبها التشكيلي إفراطًا زائدًا عما يكون ضروريًا وغرضيًا على نحو محدد. والأمر المدهش هنا ليس هو دافع «القوة البنائية»، وإنما هو على وجه التحديد ذلك الإيحاء بالحرية الذي يصاحب الأشكال التي ينتجها هذا الدافع. وهذا هو السبب في أن الأفعال الرمزية كتلك التي وصفناها هي على وجه الخصوص ما يكون ممتعًا. لأنه في فعل الصنْع الإنساني بالمثل ، نجد أن اللحظة الحاسمة للمهارة الحرفية لا تكمن في انبثاق شيء ما له نفع فائق أو جمال زائد عن الحاجة. فهذه اللحظة الحاسمة تكمن بخلاف ذلك في أن الإنتاج الإنساني من ذلك النوع يمكن أن يتخذ لنفسه مهامَّ متنوعة، وأن يتوجه وفقًا لخطط موسومة بطابع من القابلية للتنوع الحر. فالإنتاج الإنساني يلقى تنوعًا هائلاً من أساليب تجريب الأشياء ورفضها، ومن أساليب النجاح والفشل. «والفن» يبدأ بالضبط هنالك، حيثما نكون قادرين على أن نفعل بطريقة أخرى مغايرة. وفي المقام الأول، فإننا عندما نتحدث عن الفن والإبداع الفني في أسمى صورهما، فإن الشيء الحاسم هنا ليس هو انبثاق مُنتج ما من المنتجات، وإنما هو يكمن في أن المنتج تكون له طبيعة خاصة به، إنه «يقصد» شيئًا ما، ومع ذلك فإنه ليس بمثابة ما يقصده»[٢] فهو ليس بمثابة جهاز من الأجهزة التي تتحدد وفقًا لنفعيتها، كما هو الحال في سائر هذه الأجهزة أو منتجات العمل الإنساني. إنه بالتأكيد ليس منتجًا من المنتجات، أي ليس شيئًا ما قد أنتج بواسطة النشاط الإنساني ليصبح ماثلاً هناك في متناول الاستخدام، بل إن العمل الفني يأبى أن يُستخدم على أي نحو كان. فليس هذا هو الأسلوب الذي به يكون «مقصودًا»، ذلك أننا نجد فيه شيئًا من خاصية «كما لو أن» التي تعرفنا عليها باعتبارها سمة جوهرية مميزة لطبيعة اللعب. فهو يعد «عملا»؛ لأنه يشبه شيئًا ما يكون ملعوبًا. فتمامًا مثلما أن أية إيماءة رمزية لا تمثل ذاتها فحسب، وإنما تعبر عن شيء ما آخر من خلال ذاتها، كذلك فإن العمل الفني لايمثل ذاته من حيث هو شيء منتج فحسب. فالعمل الفني يمكن تعريفه بدقة على أساس عدم كونه شيئًا قد تم إنتاجه الآن ويمكن إعادة إنتاجه مرارًا وتكرارًا، بل إنه على العكس من ذلك - يكون شيئًا ما قد انبثق على نحو لا يقبل التكرار، وتجلى بأسلوب فريد. ولذلك يبدو لي أنه سيكون من الأدق أن نسميه إبداعًا creation (Gebilde) بدلاً من أن نسميه عملا، لأن كلمة إبداع Gebilde تتضمن أن ذلك التجلي المشار إليه هنا قد تجاوز بأسلوب عجيب العملية التي نشأ فيها، أو قد أبعد تلك العملية إلى المحيط الخارجي، فهو شيء يتم إظهاره في مظهره الخاص بوصفه إبداعًا مكتفيًا بذاته.

وبدلاً من أن يُحيلنا ذلك الإبداع إلى عملية تشكيله، فإنه يطالبنا بأن نفهمه في ذاته بوصفه تجليًا خالصًا، وما يعنيه هذا يمكن فهمه بوضوح في حالة الفنون الوقتية بوجه خاص، ففنون الشعر والموسيقى والرقص ليس فيها شيء مادي مما يكون قابلاً للمس، ومع ذلك

فإن قوام المادة الهشة سريعة الزوال التى صنعت منها تؤسس ذاتها داخل الوحدة المندمجة لإبداع ما - إبداع يبقى دائمًا على النحو نفسه. ولهذا السبب فإننا وإن كنا بالتأكيد نتحدث عن الإبداعات والنصوص والمؤلفات الموسيقية وأشكال الرقص باعتبارها أعمالاً فنية فى ذاتها؛ فإن هويتها الجوهرية تعتمد على فعل إعادة الإنتاج. ففى الفنون التى تعتمد على إعادة الإنتاج re-productive arts، يجب على الدوام إعادة تأسيس re-constitution العمل الفنى بوصفه إبداعًا. والواقع أن الفنون الوقتية تعلمنا على أوضح نحو أن التمثل لا يكون مطلوبًا فحسب بالنسبة للفنون التى تعتمد على إعادة الإنتاج، وإنما أيضًا بالنسبة لأى إبداع مما نسميه عملاً فنيًا؛ فهى تحتاج لأن تتأسس بواسطة المشاهد التى تكون حاضرة بالنسبة له. وبمعنى ما فإنها لا تكون مجرد ما تكون، ولكنها بالأحرى تكون شيئًا ما بخلاف ما تكون - ولكنه ليس شيئًا ما يمكن ببساطة أن نستخدمه لغرض خاص، ولا هو شىء ما مادى قد نصنع منه شيئًا ما آخر.

إن فعل القراءة هو من المسائل الواقعة على الحدود التى يمكن أن توضح لنا هذا بجلاء. وعلى وجه التحديد فما دمنا لا نقرأ بصوت مسموع أو نتلو نصًا ما، فإنه لا شىء هنا يتم إنتاجه، تمامًا مثلما هو الحال فى الفنون التى تعتمد على إعادة الإنتاج. فعلى الرغم من أننا لا نخلق هنا [من خلال فعل القراءة] واقعًا مستقلاً جديدًا، فإننا نبدو مع ذلك دائمًا وكأننا نتحرك فى ذلك الاتجاه.

لقد كان هناك دائما ميل لربط خبرة الفن بمفهوم اللعب. ولقد وصف كانط خاصية المتعة بالجميل باعتبارها حالة ذهنية من الحساسية تتزامل فيها معًا ملكتا الذهن والخيال فى نوع من التلاعب الحر، ولقد نقل شيلر بعدئذ هذا الوصف إلى أساس نظرية الدوافع، وعزا السلوك الجمالى إلى دافع من اللعب يكشف عن إمكاناته الحرة الخاصة به على الحدود الواقعة بين الدافع المادى من جهة والدافع الشكلى من ناحية أخرى، وعلى هذا، فإن الفكر الجمالى الحديث قد أدرك تمامًا «إسهام الذات» فى الخبرة الجمالية، ومع ذلك، فإن خبرة الفن تقدم أيضًا ذلك البعد الآخر الذى تبرز فيه إلى الصدارة خاصية الإبداع باعتباره أشبه باللعب، وهى الخاصية نفسها التى تتمثل فى كونه شيئًا «ملعوبًا». إن الأساس الصحيح لهذه الخاصية فى الإبداع مازال يمكن التماسه فى مفهوم المحاكاة بمعناه اليونانى القديم.

لقد ميز اليونان بين نوعين من النشاط الإنتاجى: الإنتاج اليدوى الذى يصنع أدوات، والإنتاج المحاكى الذى لايخلق أى شىء «واقعى» وإنما يقدم تمثيلاً فحسب. وشىء ما من قبيل هذا المعنى قد حُفظ فى لغتنا عندما نتحدث عن المحاكاة التمثيلية mimicry. إذ إننا لانتحدث فقط على هذا النحو عندما نريد أن نصف إيماءات شخص ما أو نصف تمثيل التعبير المرتسم على وجه شخص ما، ولكننا نتحدث أيضا على هذا النحو بوجه خاص حينما نصف أداءً يطوى على تقليد متقن لمجمل الأسلوب المميز لسلوك شخص ما - سواء كان هذا التقليد استيعابًا فنيًا لدور يؤديه ممثل، أم كان تشخيصًا يقوم به شخص آخر خارج مجال الفن، إن فكرة المحاكاة التمثيلية ذاتها تتضمن أن جسد المرء الخاص يكون وسيلة للتعبير المحاكى، وأن هذا الجسد - فى حالة الفن - يقدم ذاته باعتباره شيئًا ما بخلاف ما يكون. فإن دورًا ما هنا يكون «ملعوبًا»، وهذا الأمر يتضمن ادعاء أونطولوجيًا فريدًا. غير أن هذا الأمر مختلف تمامًا عن الاندهاش المصطنع أو التعاطف الزائف

كدور يلعبه الناس فى مجال العلاقات الاجتماعية. فالتمثيل المحاكى ليس من نوع اللعب الذى يخدع، وإنما هو لعب يتواصل معنا بوصفه لعبًا حينما نأخذه على المحمل الذى يريد أن يؤخذ عليه: أى بوصفه تمثيلاً خالصًا Pure representation وهذا هو الاختلاف الدقيق بينهما. فعلى سبيل المثال نجد أن التعاطف الريائى الذى يكون مجرد لعب هو تعاطف يريد أن يكون موضع تصديق، وهذا النوع من الادعاء يلح بإصرار حتى عندما نكون قادرين على إدراك أنه زائف ومصطنع. وفى مقابل ذلك، فإن المحاكاة التمثيلية لا تقصد أن تكون «موضع تصديق»، وإنما أن تُفهم بوصفها محاكاة، فمثل هذه المحاكاة ليست مصطنعة، أى ليست عرضًا زائفًا، وإنما هى - على العكس من ذلك - تكون بجلاء إظهارًا صادقًا، بوصفه عرضًا. إنها محاكاة تُدرك فحسب على نحو ما تكون مقصودة، أعنى «بوصفها عرضًا as show»، أى بوصفها مظهرا as appearance.

وحتى إذا نحينا جانبًا المشكلة العويصة المتعلقة بوجود المظهر، فمن الواضح على أية حال أنه حيثما يكون هذا «الوجود الملعوب» محل نظرنا، فإن هذا العرض الظاهر لنا هو أمر ينتمى إلى البعد المتعلق بعملية الاتصال فلعب الفن باعتباره مظهرًا هو أمر يتم إنجازه فيما بيننا. فأحد طرفى عملية الاتصال يتخذ الإبداع ببساطة بوصفه إبداعًا، تمامًا مثلما يفعل الآخر. وعملية الاتصال تحدث عندما تكون هناك مشاركة من جانب ذلك الشخص الآخر فيما تم توصيله إليه - على ذلك النحو الذى لا يبدو فيه كما لو كان يستقبل جزئيًا ما يتم توصيله له، وإنما يشارك فى هذه المعرفة بمجمل الموضوع الذى يكون فى حوزة كل منهما، ومن الواضح أن هذا هو ما يميز الاتصال الأصيل عن المشاركة المصطنعة. ففى الحالة الأخيرة فإن «المظهر» على وجه التحديد لايمثل مظهرًا مشتركًا لكلا الشريكين، وإنما يمثل خداعًا يكون مقصودًا لكى يظهر فحسب للآخر. ويجب ألا تغيب عن نظرناالدلالة الأونطولوجية للتمثيل المحاكى والمحاكاة، إذا أردنا أن نفهم المعنى الماهوى الذى يكون به الفن ممتلكًا لخاصية اللعب. إن التمثيل المحاكى هو عملية تقليد. ولكن هذا ليس له أية علاقة بالصلة التى تكون بين النسخة والأصل، أو - فى الحقيقة - بأية نظرية يكون الفن مفترضًا فيها على أنه تقليد «للطبيعة»، أى تقليد لذلك الذى يوجد وفقًا لحسابه الخاص.

وإن قليلاً من التأمل فى ماهية المحاكاة لكفيل بأن ينقذنا من سوء الفهم المطبق الذى تنطوى عليه النزعة الطبيعية، فالعلاقة المنطوية على محاكاة بمعناها الأصيل، ليست بمثابة تقليد نسعى فيه لأن نقترب على نحو وثيق قدر الإمكان من أصل ما عن طريق نسخة ما، فعلاقة المحاكاة - على العكس من ذلك تكون نوعًا من الإظهار، والإظهار هنا لا يعنى عرض شىء ما كما لو كان برهانًا نبرهن به على شىء ما لا يكون متاحًا لنا بأية طريقة أخرى، فنحن عندما نظهر شيئًا ما، فإننا لا نقصد بذلك إظهار علاقة بين الشخص الذى يُظهر والشىء الذى يتم إظهاره، فالإظهار يتجه بعيدًا عن ذاته، فنحن لا نستطيع أن نُظهر أى شىء للشخص الذى ينظر إلى فعل الإظهار ذاته، كما هو الحال بالنسبة للكلب الذى ينظر إلى اليد التى تشير. فإظهار شىء ما يعنى - على العكس من ذلك - أن المرء الذى يتم إظهار شىء ما له يُظهر هذا الشىء لنفسه على النحو الصحيح. وهذا هو المعنى الذى به تكون المحاكاة إظهارًا، لأن المحاكاة تمكننا من أن نرى ما هو أكثر مما يسمى بالواقع، فما يتم إظهاره إنما

يُستخرج ـ إن جاز التعبير ـ من صيرورة الواقع المتكثر، فما يتم إظهاره هو فقط ما يكون مقصوداً ولاشيء آخر، وهو باعتباره مقصوداً يظل فى إطار رؤيتنا، وهكذا يتسامى إلى نوع من الحالة المثالية، إنه لم يعد مجرد هذا الشيء أو ذاك مما يمكن أن نراه، وإنما هو الآن يتم إظهاره وتعيينه بوصفه شيئًا ما. وهناك فعل من أفعال التحقق من الهوية ـ وبالتالى فعل من أفعال التعرف ـ يحدث وقتما نشاهد حقيقة ذلك الذى يتم إظهاره لنا.

ومما هو ملفت للنظر حقًا أن هذا الأمر يكون غالبًا واضحًا بجلاء حتى فى حالة إعادة إنتاج الفن بطريقة آلية. فعندما نشاهد فى الصحف المصورة تلك النسخ الفوتوغرافية البارزة معادة الإنتاج والتى يكثر تكرارها فى هذه الصحف، فإنه من اللفت للنظر هو أننا نكون قادرين بصورة مدهشة لا تقبل الخطأ على أن نميز تقريراً مصوراً لأحداث واقعية عن النسخ معادة الإنتاج للوحة ما أو حتى لأكثر المشاهد واقعية من فيلم ما. وهذا لا يعنى القول بأن الفيلم يكون لا طبيعيًا بأية حال، أو أن لوحة البورتريه الواقعية لا تكون مصورة بطريقة واقعية بما فيه الكفاية. فالحقيقة أن هناك شيئًا ما آخر يبقى حيًا هنا حتى عندما يُعاد إنتاج لوحة البورتريه فى صحيفة. **فأرسطو** محق تمامًا فى قوله: إن الشعر يجعل الكلى مرئيًا على نحو يفوق ما يمكن أن يفعله السرد الأمين للوقائع والأحداث الفعلية التى نسميها التاريخ [٣]. ومن الواضح أن التحوير إلى صورة «كما لو أن» الذى يحدث فى الابتكار الشعرى والنشاط التشكيلى للنحت والتصوير ـ من الواضح أنه تحوير يتيح لنا شكلاً من أشكال المشاركة التى تبقى بمنأى عن الواقع العارض بكل تحدداته وظروفه الخاصة. فالتوثيق بالصورة الفوتوغرافية لمثل هذا الواقع العارض ـ كصورة لرجل دولة على سبيل المثال ـ لا يكتسب دلالته إلا داخل سياق مألوف [بالنسبة للشخص المستقبل]. أما نسخة لوحة البورتريه المعاد إنتاجها فتكون لها دلالتها الخاصة بها، حتى عندما لا نعرف هوية الشخص الذى تمثله. فهى لا تتيح لنا فحسب التعرف على الكلى، بل إنها لذلك توحدنا أيضًا بفضل ذلك الذى يكون مشتركًا بيننا جميعًا. ولأن ما قد أعيد إنتاجه هنا لايكون بمثابة صورة فوتوغرافية واقعية، وإنما يكون فحسب لوحة لها خاصية اللعب، فإنها تكتنفنا كمشاركين. فإننا نعلم الكيفية التى تكون بها مقصودة، ونحن نتخذها على هذا المحمل.

ومن هذا المنظور يمكن أن نحكم إلى أى مدى قد أصبحت حرفة الفن فى عصر صناعة الثقافة أمرًا غير ملائم، فهى صناعة تختزل المشاركين إلى مستوى المستهلكين المنتفعين. وبذلك فإن نوعًا من الفهم الذاتى الزائف يكون مطلوبًا منا. فالمشاهد الخالص الذى يستغرق فى متعة جمالية أو ثقافية من مسافة آمنة، سواء كان فى المسرح أو فى صالة عرض موسيقى أو فى خلوة القراءة على انفراد ـ هو ببساطة مشاهد لا وجود له [٣]. فالشخص الذى يسلك هذا المسلك يسيء فهم نفسه. لأن الفهم الذاتى الجمالى هو بمثابة حالة من الاستغراق فى نزعة هروبية، طالما كان ينظر إلى لقاء العمل الفنى على أنه مجرد حالة من الافتتان قوامها الشعور بالتحرر من ضغوط الواقع من خلال استمتاع بحرية مزيفة.

إن المقارنة بين أشكال اللعب المكتشفة والمبدعة بواسطة الإنسان، وحركة اللعب الطليقة التى تظهرها وفرة الحياة ـ يمكن أن تعلمنا أن ما يكون على وجه التحديد محل نظر فى لعب الفن ليس هو ذلك النوع من الإحلال لعالم حالم يمكن أن ننسى أنفسنا فيه. فلعب الفن هو ـ على العكس من ذلك ـ مرآة تتجدد باستمرار

عبر القرون، ويمكن أن نبصر فيها أنفسنا بطريقة تكون غالبًا غير متوقعة أو غير مألوفة: نبصر ماذا نكون، وما قد نكون، وما نكون مقتربين منه. أفلا يكون من قبيل الوهم أن نظن - بعد كل هذا - أننا يمكن أن نفصل اللعب عن الجد، وأن نسمح له فحسب بمساحات معزولة خارجة على إطار الحياة الواقعية على نحو ما ننظر إلى وقت فراغنا الذى يصبح شبيهًا بتذكار لحرية ضائعة؟ إن اللعب والجد - أى غزارة ووفرة الحياة من ناحية، وقوة توتر الطاقة الحيوية من ناحية أخرى - يكونان مجدولين معًا بعمق. فكل منهما يتفاعل مع الآخر. وإن أولئك الذين قد أمعنوا النظر فى الطبيعة الإنسانية قد أدركوا أن قدرتنا على اللعب هى تعبير عن أسمى صور الجدية، إذ أننا نطالع لدى نيتشه قوله: «الإنسانية الناضجة: إن ذلك يعنى أننا قد اكتشفنا من جديد الجدية التى كان يحياها المرء كطفل - فى اللعب» [٤] ولقد فطن نيتشه أيضًا إلى عكس هذا القول بالمثل، واحتفى بالقوة الخلاقة للحياة - وللفن - فى حالة راحة البال المقدسة التى تميز اللعب.

إن الإصرار على التعارض بين الحياة والفن هو أمر مرتبط بنوع من الخبرة بعالم مغترب. والإخفاق فى إدراك المجال الكلى والمنزلة الأونطولوجية السامية للعب هو أمر يُحدث حالة من التجريد تحجب عنا رؤية اعتماد كل من الحياة والفن على بعضهما بعضًا بالتبادل. إن اللعب لا يكون متعارضًا مع الجدية بقدر ما هو متعارض مع العلة القاتلة للروح كالطبيعة، إنه شكل من أشكال الكبح والحرية فى وقت واحد. وبالضبط لأن ما نلقاه فى الأشكال الإبداعية للفن ليس هو مجرد تحرر الهوى الطارئ أو تحرر الفائض الغفل من الطبيعة؛ فإن اللعب يكون قادرًا على تخلل كل أبعاد حياتنا الاجتماعية عبر كل الطبقات، والأجناس، والحظوظ المتباينة من الثقافة، لأن هذه الأشكال من اللعب هى أشكال من حريتنا.

الهوامش

(١) وفقا لمبدأ ديكارت الشهير فى القسمة الثنائية، فإن العالم لا يحتوى إلا على جوهرين اثنين متمايزين تمامًا وهما: النفس والجسم؛ فالنفس تتميز بالفكر أو الوعى الذى يستطيع أن يعى ذاته، وهذه النفس كجوهر مفكر توجد فى الإنسان فحسب، أما الجسم فيتميز بالامتداد، وكل ما فى العالم من أجسام - بما فى ذلك أجسامنا - ليست إلا من قبيل الجوهر المادى الممتد فى المكان. وعلى هذا المبدأ تستند نظرية ديكارت فى أن «الحيوانات آلات»: مادام أن كل ما ليس بنفس هو مادة، مادام أن ديكارت يفترض أن الحيوانات ليس لها نفوس مفكرة أو واعية فالحيوانات إذن تكون من قبيل الجواهر الممتدة الخاضعة لقوانين الحركة كسائر الأجسام الأخرى. فهى ليست سوى آلات شبيهة بالآلات التى يصنعها الإنسان، وإن كانت على درجة أكبر من كمال الصنع. وعلى هذا فلو افترضنا أن هناك صانعا ماهرا يستطيع صنع كلب فيه كل تفاصيل الشكل والحركة التى تكون للكلب فى الطبيعة، لما أمكننا أن نميز بين هذا الكلب المصنوع وبين الكلاب التى تنبح فى منازلنا.

(٢) المعنى المراد هنا هو أن العمل الفنى ينطوى على قصدية من حيث إنه يوحى بالتوجه نحو غاية أو غرض ما وفقًا لخطة ما، ولكن وجود أو حقيقة العمل الفنى - فى الوقت نفسه - لا تكون مستنفدة فى هذه القصدية. ومن هذه الناحية يختلف صنع النتاج الفنى - على سبيل المثال - عن صنع الأدوات الاستهلاكية التى يكون وجودها برمته مستنفدًا فى غرضيتها، أى فى نفعها واستخدامها.

(٣) من الواضح ان جادامر هنا ينتقد فكرة «النزاهة الجمالية» بمعناها السلبى، اعنى فكرة التأمل الجمالى النزيه باعتباره تجريدًا للجميل فى نوع من التأمل الخاص الذى يهدف إلي الاستمتاع به كما لو كان موضوعًا نتأمله عن بعد ولا نشارك فيه، فالجميل فى هذه الحالة لا يمثل حقيقة مشتركة بيننا، حقيقة يمكن ان نتعرف فيها على شيء ما مثلما نتعرف فيها على انفسنا فى الوقت نفسه. وبدلاً من هذا المفهوم السلبى لموقفنا الجمالى إزاء الفن ، يقدم لنا جادامر فهما اصيلاً للفن يجعله منغمسًا فى سياق حياتنا الإنسانية، ذلك من خلال مفهوم اللعب الذى يتجلى فيه مثلما تتجلى فى الفن خاصيتان جوهريتان: هما المشاركة، والتعرف على الذات أو على طبيعتنا الإنسانية.

المرجع

(1) Potics 1451 b5-7 - Ed.

(2) Beyon'd Good and Evil, trans. by Walter
Kaufmann New Yourk: Random House 1966).
Sec. 44 p.83 - Ed.



متابعات

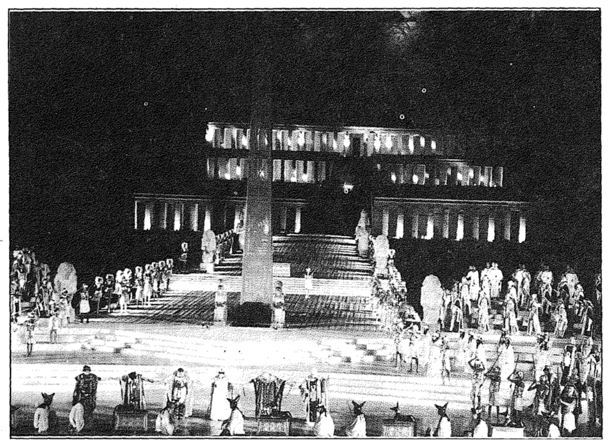
أوبرا

عايدة تعيد الحياة إلى حتشبسوت!

بحماسة شديدة استعدت الأقصر لاستقبال **عايدة ٩٧**. علاوة على النظافة الدقيقة للمدينة، أعيد طلاء الشوارع وصارت فى أبهى صورها. كانت صور الرئيس ترفرف على السوارى الكبيرة. أضيئت أشجار المدينة والأشجار التى تحف الشوارع المؤدية إلى المعبد - وقد تم بناء محول بين المطار والأقصر- شيدت وزارة الدفاع جسرا يصل حافتى النيل إحداهما بالأخرى لتسهيل الطريق على خمسة آلاف مشاهد ينتظرون كل ليلة عرض، ولتأمين سلامتهم . لقد خطط السيد رئيس المجلس الأعلى للمدينة كل هذا ، لتكون الأقصر فى أبهى صورها كمدينة عالمية تحتضن ثلث آثار العالم . تفقد بنفسه حالة المدينة. حتى إضراب الحناطير الذى استمر قبل بضعة أيام توقف بأعجوبة ليلة افتتاح الأوبرا. كان كل شىء معدا لاستقبال الشخصيات المدعوة بمناسبة الاحتفال بهذه ال 125 eme Premiere لأوبرا **فيردى** ، كذلك مئات الأتوبيسات تقل المشاهدين الآتين من العالم أجمع، من صحفيين ومصورين من كل الجنسيات. كانت حاضرة كذلك أكبر القنوات التليفزيونية والوكالات الصحفية الأكثر شهرة مثل رويتر وسيجمان. وكان مناخ شديد الخصوصية يخيم على المدينة

بكاملهاالتى يحركها هذا الحدث. بل وكان يمكن أن نلاحظ أيضا بعض التشدد الذى يثير التعزيز المبهر للأمن. فى كل ركن من شارع يقف رجل بوليس. لجان وتفتيشات منتظمة عند مدخل الفنادق المختلفة والأماكن العامة الأخرى. كان الخوف من الحريق أو من وقوع أى محاولة إرهابية حاضرا فى كل مكان. لكن الاحتياطات اللازمة كانت متخذة وجالبة للشعور بالطمأنينة فى الأقصر التى استقبلت ٢٠٠٠٠ متفرج. كانت العروض ممتلئة بنسبة ٦٠ بالمائة كل مساء. كل الفنادق كاملة العدد. فى الصباح ينتشر فى الشوارع أمواج من الزائرين منتهزين الفرصة ليزوروا المناطق المشهورة وكذلك السوق التقليدية. وما إن تدق الخامسة مساء حتى يعودوا إلى فنادقهم كيلا تفوتهم الأتوبيسات الخاصة التى أهدتها شركة شرق الدلتا للنقل السياحى لتقلهم إلى المعبد . يبدو أن إيقاع البلد قد صار يضبط نفسه على إيقاع الأوبرا.

حظى معبد حتشبسوت هو أيضا بفترة طويلة من الاستعدادات. منذ بداية شهر سبتمبر اشترك مهندسون وفنيون من مصر ومن جميع أنحاء العالم فى تجهيز خشبة المسرح والصوت. إنها الألمانية «نولسى» التى اختصت بتشييد المدرجات والخشبة وتجهيزات تحتية أخرى تم بناؤها مستعدة لاستقبال الجمهور بصورة أفضل . بالإضافة إلى الإنشاءات التى تصدرت المدخل والمساحات لعرض المنتجات المصرية وكافيتريا تقدم مشروبات وشندوتشات . اهتم السينوغرافى المخرج أ. كولونيللى بالديكور والملابس والاكسسوار. وقد تم تصنيعها جميعا فى أوبرا القاهرة ونقلت إلى الأقصر منذ الخامس والعشرين من سبتمبر. لم تبدأ بروفات العرض كاملة فى مكانها إلا فى السادس من أكتوبر، قبل اليوم الأول للعرض بستة أيام وقبل التجارب النهائية بأربعة أيام. كان العمل متقدا ومتوترا . وكان يبدو أن المهمة لايمكن إنجازها، فقد اجتمعت على هذا المسرح الواسع فرق متعددة مختلفة قادمة من أماكن متنوعة وكان يبدو مستحيلا على المخرج والمنظمين الآخرين أن يصلوا فى وقت قصير كهذا إلى تمازج حقيقى. أ. ماشينتا مصمم الإضاءة و أ. كولونللى المخرج و أ. فويادانو مايسترو الأوركسترا ومهندسو الصوت الإيطاليون كان عليهم أن يذللوا مشكلات كثيرة فى وقت مضغوط، خمسمائة فنان يظهرون فى ملابسهم مختلطين بالكورال والسوليست والديكور . وبالرغم من أن التجارب بدأت مبكر، فلم تذلل بعض الصعوبات إلا فى الليلة السابقة على الافتتاح. حدث ذلك أيضا بالنسبة لتغييرات الديكور بدرجة أقل فى اليوم الثانى من التجارب النهائية والصوت فى مكان مفتوح واسع جدا كان أيضا يشكل قلقا كبيرا، لان المكان المفتوح لا يتلاءم مع الصوت الكلاسيكى. وقد فرض المكان على الفنيين استراتيجية شديدة الخصوصية. كان صوت الأوركسترا والكورال يصل عبر مكبرات موزعة حول الموسيقيين والمغنيين . أما السوليست، فقد تم التقاط صوتهم عبر ميكروفونات ملصقة مباشرة بملابسهم وكانت هناك درجات الحرارة المتقلبة التى لاتسمح للفنانين بالبقاء طويلا فى كامل ملابسهم ، كما أعاقت الفنيين الذين لم يستطيعوا ضبط معداتهم قبل



مشهد من اوبرا عايدة

هبوط الليل. لكن الصعوبة القصوى التى مروا بها كانت تكمن فى توزيع الأماكن التى توضع فيها السماعات الناقلة للصوت إلى الجمهور. «المكان والسينوغرافيا كانا مؤسسين بطريقة تجعل من المستحيل علينا أن نضع حوامل السماعات أمام الجمهور، فى توزيع مجابه وهو الذى يعد مع ذلك التوزيع الأمثل. اضطررنا لوضعها موزعة هنا وهناك، وهذا يجعل الصوت المنقول متداخلا بصورة ملحوظة» يشرح أحد مهندسى الصوت. أثناء التجارب النهائية: كان الجو مشحونا بالتوتر. كان المخرج يصرخ آمرا فى ميكروفونه غير راض عن مسار الأحداث. هكذا كان حتما أن تتوقف التجارب أكثر من مرة. لم يكن يبدو على أى شىء أنه فى أوجه، والتوتر الذى أصاب العديد من فرق العمل المختلفة كان واضحا.

خرج المغنون من هذه التجارب مرهقين جسمانيا وصوتيا. كان تاريخ ١٢ اكتوبر يخيم على أذهان الجميع كأنه السيف على الرقاب.



بلهمينا فرنانديز



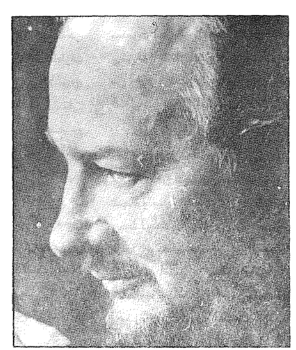
في الساعة الخامسة والنصف مساء بدأت اتوبيسات شرق الدلتا للنقل السياحي تمتلئ بالركاب. المرور مضطرب في الشوارع. الرئيس وحرمه في الأقصر. رجال البوليس يسدون الشوارع ويمنعون مرور السيارات. مازال الوقت نهارا، لكن الليل سرعان ما سيهبط. الجو مشحون. الصحفيون يتكالبون على السيارة التي حجزت لهم. كاميرا، قوائم آلة التصوير، ميكروفونات في الأيدي . الحيوية في أوجها.



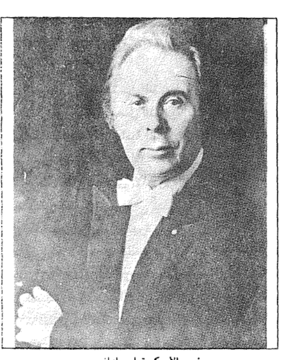
المخرج أ. كولونيللي

في الخامسة وخمس وأربعين دقيقة .بدأ التحرك في اتجاه المعبد لأول مرة ستعبر الاتوبيسات الجسر الجديد الذي شيده الجيش. هذا العبور المميز والفريد للنيل (فالكوبري سيتم هدمه بعد أوبرا عايدة) يتم بخطى شديدة البطء. الجسر محفوف من الجهتين بسجاد أحمر مزين بحافة مذهبة . يبدو الشارع الذي يمتد بعده جديدا. ليس فيه أية وسائل مواصلات. لا سيارات أخرى تعبره، رجال بوليس آخرون في زيهم يرشدون الاتوبيسات بعصيهم المضيئة بحركات بطيئة وشبه متناغمة. تشبه حركات الباليه. ينطلق رجال البوليس بنظراتهم الحادة الثابتة كلما اقتربت سيارة منهم. ثم يتراءى الريف الأخضر وحقول قصب السكر الشاسعة. جبل وادي الملوك له حضور طاغ ومذهل . تنشر البلدة الصغيرة التي يعبرها الموكب ملامحها المدهشة البيوت بواجهاتها المطلية تعيد رسم حياة ملاكها ومآثرها.

الوصول إلى المعبد في السادسة و١٣ دقيقة. تتوقف الأتوبيسات في جراج كبير وينسال المتفرجون نحو المنصات. مازالت بعض المحلات مفتوحة عارضة منتجات يدوية على الوافدين الجدد. وفي الطريق المؤدي إلى المسرح تقف قوائم فرعونية مزينة بالأزرق والذهبي يمكننا حتى أن نجد فيها سيراميك الحمامات . تبدأ الكافيتريا في الازدحام المتزايد.



جوزيبي جياكومني



رئيس الأوركسترا جيادانو

خلف الكواليس يستعد العرض، الممثلون فى ملابسهم، الكورال يستدفئ والسوليست - المغنون أبطال الأوبرا - يستجمعون تركيزهم . فى فناء المنصات وتدخل الشخصيات الواحدة تلو الأخرى.

السادسة و٣٣ دقيقة. دخل **جون كونرى** لتوه. يجيب على حوارات الصحفيين المصريين من أجل التليفزيون، برحابة وأناقة. تصل شخصيات هامة أخرى من كل بلاد العالم . إنه مهرجان للشخصيات السياسية.

فى السابعة ودقيقتين اتخذ الجميع مواقعهم أخيرا على المقاعد، ينطفئ نور القاعة وتصل افتتاحية **عايدة** إلى آذاننا . ينبثق المعبد من الظلام فى ضوء خلاب عندما يبدأ غناء **راداميس**. شيئا فشيئا يمتد الضوء ليصل إلى الجبل الذى يعلو تدريجيا أمام عيون المتفرجين المتجمدين ذهولا. المشهد رائع. موصول بالمعبد عبر لعبة ممرات ماهرة تعمق المنظور وتصطحب الجمهور إلى قلب المعبد. تماثيل للقطة وللفراعنة تزين درجات السلالم التى تقطع المساحات وتنبنى على أساسها خشبة المسرح ببهاء. مصر القديمة حاضرة هنا بعظمتها ووقارها. الإضاءة استثنائية وصوت عايدة (**ويلهيمنيا فيرنانديز**) يدوى عاليا. الفصل الأول رائع وكذلك الأداء المميز لكل من ل.

شمتسدوك، ج. جياكوميني، ر. الوكيل و ى. مصطفى.

الثامنة ودقيقتين. انتهت الاستراحة وبدأ الفصل الثانى. شيئا فشيئا امتلأت خشبة المسرح بالبشر. إنه مشهد انتصار رادميس على الجيش الأثيوبى. يوجد على خشبة المسرح فى حدود ٨٠٠ شخص وملابس كثيرة بارقة وملونة. لانعود نرى لا المعبد ولا المغنيين . الحدث الدرامى والديكور قد امتصهما الإفراط فى الاكسسوار والأقمشة. وطبيعة الإخراج ساكنة لا تخفف من هذا الشعور بالثقل والاختناق الذى يطرح نفسه هكذا. كل شىء يبدو ثابتا وثقيلا. ياللخسارة! لحسن الحظ فإن الفقرات الراقصة التى قامت فرقة باليه أوبرا القاهرة أتت لتنقذ الموقف.

التاسعة و١٢ دقيقة . يغرق المعبد والمسرح والجبل الآن فى ضوء أزرق بديع . شرائط كبيرة من التل تعبر المسرح من الطرف للطرف الآخر. مضاءة بالأزرق هى الأخرى، تبدو محاكية أمواج النيل. اختفى الممثلون الصامتون. حلت محلهم ممثلات صامتات. تعود الحركة أكثر ثباتا. (معبرة عن حالة من الألوهية) ويختفى المغنون ما إن يتوقفون عن الحركة . وبالرغم من ذلك فإن الانفعالات فى أوجها. وموسيقى فيردى التى يتناولها السوليست بامتياز تحمل المشهد على أكتافها. يقود أوركسترا القاهرة المايسترو أ. جيادانو ويطربنا.

العاشرة وخمس وأربعين دقيقة ينفتح الهرم الذى يتوج قلب المشهد برفق ليتلقى رادامیس المحكوم عليه بالحبس فيه حيا، وعايدة التى تضحى بنفسها معه. يبدو وكأن المعبد والجبل يدخلان فى اللعبة. يرتفع صوت الأوبرا وقورا كأنه يتحسر على هذا الحب الذى يكنه سنموت لحتشبسوت والذى جعله يبنى لها هذا المبنى البديع. بالرغم من الإرهاق الصوتى للمغنيين، فإن النهاية مشحونة بالمشاعر.

العاشرة وثمانى وأربعين دقيقة. تحية الفنانين . التصفيق يدوى بلا مغالاة لكن الجمهور مشبع تماما. فجأة يتسلط الضوء على شخصية وسط المشى المركزى . إنه الرئيس يرحل بينما يختفى عن أعيننا، تتجاذب أسماعنا ضجة آتية من الكواليس. الممثلون الصامتون يصرخون: بالروح بالدم نفديك يا مبارك.

الحادية عشرة وعشر دقائق. المنصات خالية مئات الأتوبيسات قد امتلأت لكن عليها الانتظار حتى يمر الرئيس قبل أن يعبروا الجسر خطوة خطوة متجهين نحو الفنادق . هذا العرض الأول سيبقى أثره فى أذهان الكثيرين هذا المساء، بعثت عايدة الحياة فى حتشبسوت.

ليلى أحمد

* كُتِبَت هذه المتابعة بالفرنسية. وترجمتها إلى العربية هدى حسين

عبد الكريم الطبال

قالت الورقاء

سَقَوْنِى وَقَالُوا لاَ تُغَنِّ وَلَوْ سَقَوْا
«جِبَالَ سَرَاةِ» مَا سُقِيتُ لَغَنَّتِ
- الحلاج -

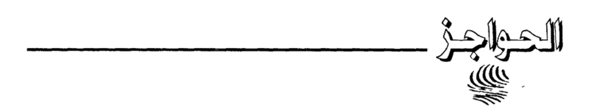
قَالَتْ سَلاَماً
إِنْ تَقُمْ بِاللَّيْلِ
أَوْ تكْسِرْ مَرَايَا الطِّينِ
أو تجنح إلى سلْم البنفسجِ
أَوْ تُجَدِّفْ فِى خِضَمٍ غَيْرِ لُجِىٍّ، سَلاَماً
إِنْ تَغَشَّاكَ الْعِيانُ
أو الْمثُولُ بِوَهْجِهِ وَشُفُوفِهِ

حَتَّى انْخَطَفْتَ
فَصِرْتَ رِيشاً فِى اَلْخَرِيفِ
تَتِيهُ فِى شِبْرٍ
وَتَغْرَقُ فِى نَدَى غُصْنٍ
وَتَثْمُلُ مِنْ شَذَى كَأْسٍ
سَلاَماً
إِنْ تَلَبَّسَكَ اَلْغِيَابُ أَوِ اَلْمَسَاءُ
فَصِرْتَ مَحْجُوبا
عَنِ اَلأَنْوَات
تَنْسَى مَا الْغَرِيبُ
وَمَا الْغَرِيقُ وَمَا النَّدِيمُ
وَمَا سِوَى ظِلِّى
سَلاَماً
إِنْ أَتَتْكَ الأَرْضُ مِنْ كُلِّ الْفُصُولِ
وَأَنْتَ تَشْهَدُ فِى الْحَصَى
مَعْنَى الْجِبَال
وَإِنْ أَتَاكَ الْبَحْرُ مِنْ كُلْ الرِّيَاح
وَأَنْتَ تَهْوِى فِى الرَّذاذِ

وَإنْ أَتَتْكَ الدَّالِيَاتُ مِنَ الْجنَان
وَأَنْتَ فِى سُكْرٍ
عَلَى ذكْرِ الْحَبِيبْ
قَالَتْ سَلاَماً
أنْ تَرَى أَوْ لاَ تَرَى
أَنْ لاَ تَمَسَّ وَأَنْ تُمَسَّ
فَمَا لَنَا . . قُرْبٌ وَلاَ بُعْدٌ
عَنِ الْكَرْمِ
الذى مِنْهُ اسْتَقَيْنَا
وَانْجَذَبْنَا وَاخْتَفَيْنَا
بَيْنَ مَاءٍ فِى الرَّحِيقِ
وَبَيْنَ نَارٍ فِى الْحَرِيقْ

المغـرب

خالد محمد عبدالله



الحواجز

ذاك القط لم أره من قبل، له وجه عريض الفكين وشوارب طويلة نافرة. كانت الشمس متسلطة على الأرجاء بضوئها الساطع، والقط على حافة السور يتحرك فى تثاقل، استمر فى ابتعاده.. قبع فى ركن، أحسست بأسى، وذاك القط هناك.

فى المساء، أخذت أتصفح كتاب الكيمياء، لم أر فى الأوراق سوى غمامة كثيفة، وصوت أمى يسرى فى أذنى قائلة: اعتمد على نفسك، ثم تقول: إذا فشلت أطلب مساعدة الغير، دعكت جفونى، ثم حدقت حولى، رأيت جدران حجرتى، أنا وحدى، وعلى الجدار بمواجهتى ساعة الحائط المستديرة وبجانبها صورة الحصان بعينيه الجاحظتين وعرفه الهائش يجرى محاولا اجتياز وحل قاتم، وفى الركن البعيد كان سريرى.

قبضت على سماعة التليفون، أخذت أحرك مؤشر الأرقام، قلت بصوت مرتعش: أبو خليل، سمعت صوته هادئا يسألنى عن الحال، قلت له بأننى لا أستطيع التركيز والامتحان كما يعلم بعد أسبوع وسيبدأ بمادة الكيمياء التى أكرهها، فعرض كما تمنيت أن أذاكر معه، واتفقنا أن نبدأ بالفصل الرابع لأهميته، ثم سألته عن موعدنا، فكان رده قصيرا حاسما: غدا.

أمام شقة إبراهيم وقفت، ضغطت على زر الجرس مرات..، انفرج الباب، وظهر إبراهيم.

قال : أهلا وسهلا.

ثم قال: تمام.. جئت فى ميعادك.

وأشار لى بأن ادخل. وجدت أمامى حائطين يكونان ممرا ضيقا، وكان هناك شباك مفتوح على يسارى، عندما حازيته هب منه تيار من الهواء البارد جعل ثيابى تنتفخ، ووجدت نفسى أسرع نحو الشباك، قبل أن اقفله اتجهت عيونى إلى أسفل، نحو الشارع، كان الشارع بعيدا ومنظره مغايرا. التفت إلى إبراهيم، كان يضحك.،، ثم قال: الحال هنا ليس كما فى دوركم الأول، هززت راسى، ثم تبعته إلى غرفته. بدأنا المذاكرة، واستطعت التركيز، ووجدته يضارعنى فى حفظ المعادلات، وتصايحنا فرحا عندما سمعنا الدقات العشرة للساعة وقد انتهينا من الفصل الرابع. صفحة واحدة قرأناها من الفصل التالى، صفحة واحدة، وتأوه إبراهيم، ثم قال بأن غرفة شيماء لصق غرفته، ثم اتجه للشرفة، أطل منها محدقا فى الشقة المجاورة، وصوته يعلو فى تساؤل عما إذا كانت ساهرة لتذاكر مثلنا. عندما عاد إلى داخل الغرفة، أخذ يتكلم كثيرا، ضاع الوقت. طلبت من إبراهيم أن أخرج، فسألنى هل سأجئ مرة أخرى فتهربت من أن أجيب. وقفت عند باب شقة شيماء المواجه للسلم، كان ضوء يتلاعب على زجاج الشراعة، ضوء لا يمكن الجزم بأ ن مصدره من داخل الشقة، وسمعت صوتا من خلفى، كان إبراهيم يحدق فىَّ قبل أن يقفل باب شقته. فى غرفتى أكملت المذاكرة، وانتبهت إلى إشراقة الصباح، فأخذت أصفق، ثم امتدت يدى إلى الرف، أمسكت التمثال الذى يحبه أبى، المرأة العارية، وأخذت أتلمس الجسم المعدنى.

جاءنى ابراهيم، عرض ان نذاكر ثانية فى شقته، لماذا عنده؟، هممت أن أرفض، لكنه جذبنى من يدى. أثناء صعودنا، التفت ابراهيم نحوى قائلا: ما هى أخبار الملوخية؟، لم افهم ما المقصود من كلامه المفاجئ. تلك المرة، فى غرفته، كان يتعلثم فى ترديده للمعادلات، وكل حين يتركنى ليطل من الشرفة، لا أعرف كيف أصبح الوقت ينقضى ببطء.

قال إبراهيم : نأخذ لفة.

وأوضح بأنه يريد القيام بفسحة فى شوارع الحى.

عند السلم، انفتح الباب المواجه له، باب شقة شيماء، وخرج أخوها، لحظة أن رآنا هتف بصوت غريب، لم نعرف إذا كان يزوم فيينا أو يحيينا، ومن خلفه كانت شيماء.

قالت له: أنت الأصغر.. فاسمع الكلام وانزل.

بالفعل نزل درجتين أو ثلاث، ثم توقف، وأخذت عيناه تتفحصنا. وإبراهيم اقترب منها، سألها عن حال المذاكرة، فأخذت تشتكى من صعوبة بعض المواد، وعندما انتبهت إلى وجودى أخذت خطوة نحوى.

قالت : أهلا بالابن الوحيد لوالديه.

قلت لنفسى بانها ستهزأ بى، الكثير سبقوها، سألونى لماذا ليس لى أخ أو أخت، لماذا اكتفى أبى وأمى بى.

لكنها قالت: طبعا.. كل اهتمامهما بك.

ثم قالت: لن تتفوق علينا ككل سنة.

كانت تقول كلماتها، وهى تبتسم، وبريق بننى عينيها السوداوتين.

وسمعتها تقول: سأتفوق أنا عليك تلك المرة.

قلت: سنرى.

فقالت كلمتى: سنرى

واتجهت إلى السلم، وهى تتحدى أخيها أن يسبقها فى النزول، فى حركتها تلك لامستنى، وأحسست حرارة تسرى فى جسدى. واقترب منى إبراهيم، حدق فىّ.. رفع سبابته بمستوى وجهى، كان سيحذرنى من شىء ما، لكنه لم يقل كلمة.

فى شوارع الحى، انقضى الوقت فى فسحتنا، وبدأت الشمس فى الغروب. وصادفنا غلام، كان يمسك بسلسلة معدنية يلتف طرفها الآخر حول كلب ضخم بشعر أبيض هائش، وتصايح إبراهيم فى سخرية بالغلام الذى أطلق كلبه، وأخذ يحثه أن يهاجمنا، فأخذت خطوات للخلف، ولم يتحرك ابراهيم من مكانه، وعندما وصل الكلب،ضربه إبراهيم على أنفه، فتوقف الكلب عن هياجه، أخذ ينظر بعينين زائغتين إلى إبراهيم، ثم عاد إلى الغلام.

وقال إبراهيم للغلام بصوت عال: اسمع النصيحة واشترى حاجة تنفعك بدلا من ذاك الكلب الجبان.

ثم التفت لى وقال: ما أخبار الملوخية؟

وأنا، شعرت بالخزى من خوفى، ومن ضآلتى بالمقارنة بإبراهيم الفارع البنية.

عند باب شقتنا، كان الضوء شاحبا، لكننى رأيت ذاك القط بالقرب، كان يحوم حول شىء ما، أظن أنها قطة صفراء.

رأيت أبى يمسك بيد أمى، وقفت محدقا، عندما انتبه أبى إلى وجودى أقفل أمامى باب غرفتهما، وأحسست الحرارة تسرى ثانية فى جسدى. فى غرفتى، كانت نافذتى مغلقة الزجاج، وقفت أمامها، لم أر سوى جانب من المستشفى الذى يقع فى مواجهتى وجانب من الجمعية التعاونية التى بقربه، ولم أر أحداً فى المساحة المكشوفة لى، ولم أسمع صوتا ولو ضعيفا هامسا، كانت نافذتى بزجاجها حاجزا بينى وبين ما يقع خلفها، ورفعت يدى بمستوى النافذة، أخذت أنقر بأصابعى على زجاجها، وأنقر. سمعت خطوات أمى تقترب من غرفتى...، وقفت ورائى، وأنا لا أزال أنقر على النافذة، سألتنى بصوت

هادئ عن ماذا أفعل، فابتعدت عن النافذة، وأنا منكس الرأس، فعلا صوتها قائلة: لماذا لا ترد؟ ودخل أبى، لم يعترض عليها بحدة كما حدث كثيرا من قبل، لم يفعل سوى ان طبطب على كتفى. عندما رفعت رأسى، رأيت أبى وأمى ينصرفان وكل منهما يمسك بيد الآخر.

بعد امتحان الكيمياء، وبينما أنا فى الطريق، أحسست برضاء عن النفس، وهدوء، بالرغم من ازدحام الناس والسيارات المسرعة. فى مدخل العمارة، رأيت شيماء، عاجلتنى بسؤالها عن إجاباتى، أخبرتنى بأنها تريد الاطمئنان على تفوقى، قلت: الحمد لله. أظهرت لى ورقة امتحان مدرستها، وأخذت تسرد إجاباتها... قلت: تماما، كركرت ضحكاتها، ثم سألتنى عن رأيى فيها وهل هى معقولة، عندئذ سمعنا صوت أقدام، كان إبراهيم، بدا عليه الغيظ، واتجه إلى السلم، لم يحيينا. وقالت شيماء بانه يجب الاهتمام بكل المواد بنفس الدرجة، ثم أسرعت نحو السلم، صعدت أمامى، كان ذيل فستانها يتمايل على ساقيها ذات الجورب الغامق.

رأيت ذاك القط العريض الفكين، طالت شواربه، ودائما ما أراه مع تلك القطة.

نادانى الأخ الأصغر لشيماء كى نلعب، ومن بعده إبراهيم الذى قال بأننى ألعب دائما مع الأصغر منى سنا، وتحدانى ان ألعب ضده، منعتنى أمى من النزول قائلة: عليك بالراحة بعد الانتهاء من الامتحانات، ثم أعطتنى دوبار، وهى تشير إلى كتبى وكراريسى المتناثرة، فأخذت أجمعها وأربطها، بعد أن انتهيت أخذت أرسم فى صفحة كبيرة بيضاء، على اليسار شجرة، وفى المنتصف رجلا طويلاً قوى البنية، وملامح وجهه حزينة وهو ينظر إلى قرص الشمس الذى يوجد فى أعلى اليمين، ووجدت أبى يقترب، ويتأمل صفحتى.

قال: هذا الرجل يترقب شيئا ما.

ثم قال: ترسم جيدا ولكنك لا تستطيع إكمال لوحة بكل تفاصيلها.

فى المساء جاءنا زائر، همست أمى بان ذاك الرجل رزقه ما شاء الله، وعندما سألتها عن عمله، ردت بانه مسئول عن الرسم وما شابه فى مجلة حكومية، وأمرتنى أن أشترى البن فالرجل صاحب مزاج. رمقت الرجل من خلال الباب الموارب، كان يرتدى بالرغم من حرارة الجو بذلة، أزرق غامق بخطوط طولية سوداء، وقميص ضيق بياقة متسخة مفتوحة ليظهر لحم رقبته السمينة، قلت لأمى بأن مظهره كرجال الأعمال، وضحكت، وهى حدقت فى وجهى.. ثم قالت بأن هذا ليس وقت الهزار، ثم أمسكت بالصينية التى عليها الفناجين، وقالت بصوت عالى النبرات: هيا بنا لنرحب بالرجل.

قال الرجل: لماذا توقفت عن رسم اللوحات؟!

فرد أبى بصوت حزين: والله كان مشروعى ولكن..

ـ فرصتك جاءت الآن.

ـ فرصتى أن أعمل معك!

ـ نعم.. النهار معى وبعد ذلك للوحات.

ـ مرتبى لا بأس به.

ـ تعمل أنت فى قطاع خاص يستنزف وقتك كله.. ولنعرف الآن ماذا ستقول الزوجة.. ما رأيك؟

ـ أنت تريده أن يعمل فى الحكومة، وينقص مرتبه والحاجات تزيد أسعارها!

ـ لكنه سيكون بعد الظهر فى البيت، وبعد شهور قليلة قد تمكن الظروف أن أرقيه فيزيد مرتبه عما يأخذه من الشركة القطاع الخاص التى يعمل بها الآن.

ـ والله فرصة إذا كان مرتبه سيزيد وأيضا سيقضى نصف اليوم هنا.

ـ زوجتك توافقنى.. ما رأيك ياأستاذ؟

ـ فقال أبى: لا.. أنا مستريح فى عملى.

بعد ذهاب الرجل، تكلمت أمى مع أبى كثيرا، وكان صوتها يعلو عندما تقول بأنه لا يريد أن يقضى نصف اليوم معنا، وقال أبى: كلام الرجل أن زيادة المرتب احتمال.. قد يتحقق وقد لا يتحقق، ثم أخذ يردد كل حين: أنا مستريح. ذاك المساء، لم يخرج أبى كعادته، وأقفل أمامى باب حجرتهما مرة أخرى.وأنا ممسك بالشهادة، كنت أسرع فى خطوى.. ورأيت إبراهيم، تقدمت نحوه، أطلعته على درجاتى، عندما سألته عن درجاته تلعثم، وحاول إخفاء الشهادة التى يمسكها، عندما مددت يدى نحوها، تردد فى إعطائى إياها، ثم تركها لى. وجدت درجاته كلها منخفضة، وعلى الأخص مادة الكيمياء.

قلت : عجيبة!

لم يبد اهتماما ، وسمعته يقول: كالعادة تفوقت علينا.

قلت : طبعا.

قال : تلك المرة الفرق بينك وبين شيماء ضئيل.

قال كلماته السابقة بصوت عال، كان يفخر بها، وتوحى كلماته بأنه يتوقع تغلبها المرات الآتية.

قلت : لكنى لا أزال المتفوق عليكم جميعا.

ووجدته يدفعنى، وهو يقول بإننى هكذا لا أستطيع مجاراتهم فى اللعب ولذلك أحرص على التفوق عليهم فى الدراسة، ثم دفعنى ثانية، وخفت أن يقول بأنى جبان أيضا، فدفعته، كنت أتوقع أن يبدأ شجار بينى وبينه، لكنه حدق فى.

وقال : اليوم نلعب.. أنت فى فريق وأنا فى فريق.

كان يتحدانى، نفس التحدى الذى رغب فيه من قبل مرات، وكنت أتهرب منه.

قلت : اليوم سنرى.

أنا الذى اخترت ألا يشمل فريقى سوى أربعة لاعبين، أما الفريق الخصم فكان يتكون من إبراهيم والأخ الأصغر لشيماء وثلاثة لاعبين آخرين، كنا أربعة فى مواجهة خمسة. واستطعت تسجيل هدف، قال إبراهيم: حظ، وعندما سجلت الثانى لم يتكلم إبراهيم، وثالث، فبدا الغيظ على إبراهيم، وأنا أصبحت لا أبالى بتسجيل أهداف أخرى، وكلما استطعت الاستحواذ على الكرة كنت أركلها بقوة خارج حدود الملعب، فيجرى أحد أفراد الفريق الخصم وراءها، ويعود لاهثا بها لنعاود اللعب. وشيماء كانت تتابعنا من شرفتها، وعيرت إبراهيم وأخاها بهزيمتهما، ثم تبتسم، أظن ابتسامتها كانت لى. وفى مرة ركلت الكرة بقوة، لكن الاتجاه كان إلى أعلى، وتجاوزت الكرة فى ارتفاعها الدور الأول والثانى لعمارتنا..، ووصلت إلى متناول يدى شيماء التى تلقفتها، وانصرفت إلى داخل الشقة وهى تضحك. هكذا أصبحنا بلا كرة، ووقف رفاقى فى اللعب مذهولين. أنا قلت: سآتى بالكرة، وتركتهم فى ذهولهم. وأنا أصعد، كنت أحس نشوة، ورأيت جميع أبواب الشقق مقفلة وأيضا جميع الشراعات بحواجزها الزجاجية التى لا تبين ماوراءها، فى نشوتى أخذت أنقر بخفة الأبواب والشراعات. عند باب شقة شيماء، بمجرد أن نقرته انفتح، وظهرت شيماء وهى ممسكة بالكرة، وقفت أمامى لحظة، ثم جرت نحو غرفة ما، وتبعتها بالرغم من سماعى لصوت حركة فى الشقة. فى الغرفة رمت شيماء الكرة أسفل سرير ووقفت بينى وبين الوصول إليها وكانت ابتسامتها لاتزال، واقتربت... وأنا أنزل، والكرة بين يدى، كان أخو شيماء يصعد، سألنى: لماذا تأخرت؟!، لم أرد، تجاوزته، وأنا أتابع نزولى فى قفزات، وسمعت صوته من خلفى وهو يقول: لماذا تسرع هكذا؟!.

فى ذاك اليوم استكملنا اللعب، وانتصر أفراد الفريق الخصم، أحرزوا سبعة أهداف، بينما توقف رصيد فريقى عند ثلاثة.

تأليف: جون ويلسون
ت: شاكر عبد الحميد



يحسن بنا أن نفهم الدور الذى يلعبه المسرح داخل سيكولوجية الإنسان، من خلال فحص الجذور الخاصة بالمسرح، وما أقصده بذلك، ليس هو الإشارة إلى تاريخ المسرح، كما يتم تعليمه فى العادة. بل الإشارة إلى الأسس الغريزية والأنثروبولوجية للدوافع التى أدت على نحو حتمى إلى ظهور الدراما والأوبرا فى المجتمع الإنسانى عامة فهل يمكننا أن نكتشف بشائر الأداء الإنسانى فى سلوك الحيوان؟ هل هناك خصائص معينة أو قدرات خاصة فى المخ البشرى تعمل على تعزيز ارتقاء فنون الأداء أى تعزيز الاستمتاع بها؟ هل يمكننا الوصول إلى استبصار خاصة حول الوظائف الاجتماعية والنفسية للأداء من خلال ملاحظتنا للطقوس الخاصة بالمجتمعات التى يطلق عليها المجتمعات البدائية؟

وأخيرًا هل تكشف الموضوعات الرئيسية المتكررة (التيمات) فى الأعمال الدرامية الكلاسيكية والشعبية عن أى شىء يتعلق بالانشغالات والتخيلات الجوهرية للكائنات البشرية؟ هذه عينة من الأسئلة التى سينصب عليها اهتمامنا فى هذاالفصل.

اللعب والتخييل Play & Fantasy:

يعتبر اللعب واحدًا من أكثر جذور أو أصول الأداء المسرحى وضوحاً. فكل الثدييات، خاصة ما تسمى واحدة الرئيسات Primates(١) تحب أن تستكشف البيئة المحيطة بها، وأن تمارس مهارات فطرية، وأن تختبر حدودها وإمكانياتها الجسمية العقلية. إن القيمة البقائية لمثل هذه النزعة الغريزية هى من الأمور الواضحة بذاتها فمن خلال وسائط اللعب يصبح الحيوان على ألفة

* جزء من كتاب يصدر قريبًا بعنوان «سيكولوجية فنون الأداء» .

بالبيئة، كما يصل إلى التحكم فيها، فاللعب يزوده بمجموعة متنوعة من الخبرات والممارسات الحسية الحركية المهمة، من أجل استمرارية الحياة.

عندما يشترك قردان صغيران فى محاكاة معركة فإنهما، من ناحية يرسخان شكل السيطرة (بتحديد من هو الزعيم) ومن ناحية أخرى، يجربان المهارات التى قد تكون مطلوبة يوماً ما فى معركة حقيقية. إما فى مواجهة عضو منافس أو غريم، من نفس نوعهما، أو فى مواجهة أعدائهما الطبيعيين الآخرين. إن اكتساب الخبرة هو الوظيفة الأكثر عمومية وشمولاً للعب فلا يوجد إلا أدنى شك فى أن لعبة مثل «القط والفار» إنما تدور حول من هو المسيطر فى هذه اللعبة، فالقط يترك فريسته تهرب، ثم يستعيدها مرة أخرى وذلك على نحو متكرر، وذلك حتى يكتسب ممارسة مفيدة فى سلسلة عمليات الصيد التالية. وتكتسب مثل هذه الممارسات على نحو جيد فقط عندما لا يكون الجوع ضاغطاً على القط بشكل مباشر.

ويعتبر اللعب المنفرد الذى يقوم به طفل، عندما يتسلق شجرة، أو يقوم به كلب، عندما يطارد كرة مثلا نوعًا من الممارسات المماثلة للمهارات وتعلمًا خاصًا أيضا لقوانين الطبيعة، من أجل الاستفادة بهما - هذه الممارسات وهذا التعليم - فى مناسبات تالية فى المستقبل. وليس من قبيل المصادفة. أن الأعمال الدرامية يطلق عليها أيضا نفس الاسم Plays (٢) وذلك لأن الخبرة المتزايدة بالحياة والاستعادة المتزايدة لها يمثلان بعض المكافآت الخاصة التى تقدمها هذه الأعمال.

لكن اللعب ليس مجرَّد نشاط جسمى، فبسبب وجود عقول على درجة عالية من التقدم لدينا، توفرت لنا قدرة فطرية على اللعب العقلى وتوفر لدينا ميل خاص نحو هذا اللعب، ونحن نسمى هذا اللعب العقلى تخييلا.

والشخص الذى تتاح له الفرصة لملاحظة الأطفال وهم يكبرون سيندهش بدرجة كبيرة من تلك السهولة التى يتمكنون من خلالها من ابتكار ألعاب صغيرة وابتكار ألعاب وأصدقاء خياليين، وأعداء، وجنيات، ووحوش، ومن حديثهم مع النباتات والحشرات فى الحديقة، ومن تعاملهم مع ألعابهم غير الحية باعتبارها كائنات حية. وهذا ليس نوعًا من الجهل. وليس علامة على الاجترار Autism أو الانفصال عن الواقع أو الفصام، بل هو، على العكس من ذلك، نوع من النشاط الإبداعى والصحى شديد الرقى، وهو المكافئ المماثل العقلى للعب. وتعد القدرة على توليد ومعالجة الصور المركبة داخل عقولنا - ربما بما يفوق كل قدرات الإنسان الأخرى - المسئولة عن البروز السابق للإنسان داخل المملكة الحيوانية. ولسوء الحظ فإنه يبدو أن هذه القدرة على التخيل يتم فقدانها على نحو تدريجى، أو على الأقل يتم قمعها، مع نمونا فى اتجاه «النضج» مع تحولنا إلى كائنات «مسئولة» واعية بذاتها. ويعتبر المسرح والأفلام بالنسبة للراشدين نموذجين للمنافذ الأخيرة، المقبولة اجتماعياً، للتعبير عن غريزة اللعب العقلى هذه.

كما ذكرنا فى الفصل الأول، فإن واحدة من أكثر الوظائف أهمية للمسرح فى المجتمع الإنسانى تتمثل فى أنه يمنحنا خبرة بالمواقف التى لانواجهها كثيرًا فى

الحياة الفعلية، خبرة بديلة بالنسبة للممثلين، وخبرة بديلة بعيدة عدة خطوات أيضًا بالنسبة للمشاهدين، وهذا يفسر ذلك الشيوع الكبير لموضوعات رئيسية تيمات خاصة بالرعب والكوارث والاغتصاب والموت وغيرها من الموضوعات المخيفة فى الأفلام والمسرحيات. فهى موضوعات لا نمر بالخبرات الخاصة بها كثيرًا فى حياتنا اليومية العادية.

إن موتنا الخاص مثلا، هو من الأمور التى تحدث للمرء مرة واحدة فى الحياة، كما أن موت الأشخاص الحميمين بالنسبة لنا هو من الأمور نادرة الحدوث. ولذلك ليس من المثير للدهشة أن نكون فى حالة سعى من أجل إعداد انفسنا بشكل ما لمثل الأحداث الاستثنائية الطارئة، وأن نستعيد استجاباتنا المسكنة لها، ومن ثم نكتسب تحكمًا أفضل فى هذه الأحداث، من خلال التخييل واللعب، ويعتبر المسرح أحد أشكال البحث عن مثل هذا الإعداد للذات. يشتمل أسلوب «السيكودراما» الذى حاز على شعبية كبيرة، فى كثير من أرجاء أمريكا وأوروبا، على الاستخدام العلاجى للوظائف الاستكشافية والاستعادية للمسرح، فمن خلال تمثيل الأدوار ومحاولة البحث عن حلول للمشكلات الخاصة بالعلاقات الإنسانية، فى المناخ الآمن الخاص بالعيادة النفسية، يمكن للمرضى (أو العملاء Clie أو الزبائن كما يطلق عليهم اليوم فى أغلب الأحوال) أن يمارسوا المواجهات المتبادلة بين الأشخاص، دون أن يتعرضوا للعقاب - على نحو مؤذ - عندما يرتكبون خطأ ما. وتقوم الموسيقى بأداء نفس الأثر بالنسبة للانفعالات، إنها تقدم إثارة قوية ولكنها مؤقتة (ولذلك فهى آمنة) للمشاعر. ولاشك أن التمايل (بفعل الموسيقى) يقوم بنفس الطريقة بالإبدال أو التحويل الخاص لوجودنا المتمثل فى بقائنا الجسمى فى حالة جلوس طويل الأمد، فالموسيقى هى حالة من التحويل بعيدًا عن حالة التسطح الانفعالية النمطية التى نكون عليها كل يوم فى حياتنا الدنيوية.

لقد ناقشنا المكافآت التعبيرية والتنفيسية للأداء. وقد لوحظ لدى الثدييات (واحدية الرئيسات) غير الإنسان أن الصيحات الصوتية الإيقاعية المرتفعة، والتى يتم رفعها إلى أقصى ذروة لها، يعقبها نشاط بديل (مثل ضرب الصدر باليدين لدى الغوريللا قاطنة الجبال) وأن هذه الاستجابة هى استجابة شائعة فى حالات الاستثارة القوية. وقد تكون هذه الاستجابة عبارة عن «عدوى اجتماعية»، فهى تطلق ردود أفعال مماثلة لدى أفراد آخرين فى الجماعة، خاصة لدى الذكور الراشدين. وبالنسبة للإنسان الذى يراقب هذا السلوك، قد تبدو مثل هذه الاستجابات مماثلة للشكل السلوكى الخاص الذى نسميه «الاستعراض» إن تماثل هذا مع المشهد الخاص «بتينور» إيطالى، يكمل نغمة معينة، فيندفع الجمهور فى حالة تصفيق كبير استحسانًا لأدائه هو من الأمور ذات الجاذبية الخاصة هنا. وكلما زادت فترة النشاط الصوتى التى يسمح خلالها بتكوين التوتر، زاد النشاط اللفظى فى نشاط الاستحسان النهائى هذا لدى الجمهور.

إن الأداء الحى ليس مجرد محاكاة للسلوك اليومى، إنه عبارة عن منشط أو حفاز بيولوجى Biological Stimulatar (Pradier, 1990) فعندما يؤدى

الممثلون والمغنون والراقصون أدوارهم بكفاءة، فإنهم يقومون فعلا بإطلاق الطاقات لدى المتلقين لفنهم. ومن أعراض هذا التنشيط الجسمى التصفيق، والتصفير، والصراخ، وضرب الأرض بالقدمين، وهى أعراض تظهر لدى المتلقين، الذين تم «تحريكهم» فعلا بفضل هذا الأداء. وقد لاحظ براديير Pradier أن هذا هو مايفرق بين مشاهدة الأداء والحلم. فخلال الأحلام يكون الجهاز الحركى مفصولا ومعزولا وذلك من أجل منع أى تعبير جسمى عن الأشكال السلوكية التى يتم تصنيعها فى المخ[٣]. أما النشاطات الخاصة خلال الألعاب الرياضية فهى تكون تقريبًا على العكس من ذلك، حيث تتم إثارة النشاط الحركى بينما تبقى الوظائف المعرفية الأخرى فى حالة راحة إلى حد كبير[٤]. تستعيد فنون الأداء (خاصة الأشكال الحية منها كالمسرح فى مقابل الأنواع التكنولوجية منها كالأفلام والتليفزيون) ذلك التكامل الخاص بين العقل والجسم وتظل فى نفس الوقت محافظة على الشكل الشبيه باللعب الخاص بها.

ويعمل الأداء على حث حركات أولية لدى المتلقين، وهى حركات قد يمكن قياسها نظريًا. ومن ثم يمكن التفكير فى الأداء كما يقول - براديير - باعتباره نوعًا من الحلم المنشط Tonic dream

المحاكاة والتعبير الإيمائى

Imitation and Mimicry

هناك غريزة إنسانية أخرى فى الأداء الإنسانى ألا وهى غريزة المحاكاة imitation حيث تعتبر مشاهدة الآخرين وهم يتصرفون من المصادر الإدراكية لحب الاستطلاع والتسلية لدينا، ويحدث هذا سواء كنا على الشاطئ أو فى قطار أو كنا نشاهد تمثيلية عائلية فى التليفزيون. وأحد أسباب ملاحظتنا للآخرين، بهذا الولع، هو أن نتمكن من استدماج بعض الجوانب المحددة من سلوكهم، فى المخزون السلوكى الخاص بنا (وفى نفس الوقت برفض جوانب سلوكية أخرى نعتقد أنها أقل فاعلية أو أقل أهمية).

إن المحاكاة هى الطريقة الأولية التى نكتسب من خلالها العديد من جوانب سلوكنا الثقافى، وبشكل خاص: للغة وقواعد السلوك المهذب وأساليب الملاطفة أو الغزل وغيرها. ورغم أنه يكثر الاحتفاء بطيور مثل الببغاوات والمينة[٥] mynahs وذلك بسبب قدراتها الخاصة فى التمثيل الإيمائى فإن مثل هذه القدرة هى من الأمور بالغة الارتقاء لدى الأطفال، هؤلاء الذين يكونون قادرين على محاكاة تعبيرات وجه الآخرين منذ ولادتهم (Reissland, 1988) إن الدلالة التطورية للمحاكاة دلالة واضحة؛ فهى تساعد على نحو كبير، فى تمثلنا للأنماط السلوكية الثقافية، وتساهم بدرجة كبيرة أيضًا فى التخاطب مع الأعضاء الآخرين من نفس الأنواع.

نحن نعتمد أثناء الأداء الدرامى، على مهاراتنا الخاصة فى المحاكاة والتعبير الايمائى بطرائق عديدة. وربما كان الشكل الأكثر وضوحاً الدال على ذلك هو تبنينا لنبرات صوتية ذات شكل كلى إجمالى (وهى المهارة الخاصة لدى بعض ممثلى الشخصيات مثل دانى كى Danny Kaye وبيتر سيلرز peter Sellers).

وإضافة إلى ماسبق، نحن نحفظ أبيات القصائد الشعرية وبصفة خاصة مايكون منها على هيئة أغانٍ، أساسًا من خلال المحاكاة، كذلك توحى الكلمة التى تشير إلى التمثيل أو التعبير الإيمائى mime بأن لغة الجسد لغة تكتسب أيضًا إلى حد كبير، من خلال المحاكاة. وفى حقيقة الأمر، فإن الـ mimus الرومانية تتكون من رقص تمهيدى يصف حياة الحيوان وممارسته الجنسية. (Pradier, 1990).

معالجة المعلومات Information Processing

توجد أسس قوية لهذا الاستعداد الإنسانى الخاص لإنتاج وتذوق الفن، وهذه الأسس أو القواعد موجودة فى النشاط المعرفى الخاص بأمخاخنا بالغة التقدم. فجهازنا الإدراكى مزود بالقدرة المتبلورة المرهفة على التمييز بين الأنماط الإدراكية، السمعية والبصرية، من المثيرات. وكذلك توجد لدينا إمكانيات وقدرات غير عادية خاصة بالذاكرة، وهى إمكانيات وقدرات لها قيمتها الكبيرة فى - مثلا - التعرف على وجوه الأفراد وتقدير دلالة الأصوات الخاصة بضوضاء معينة. وتساهم المتعة المكتسبة من ممارستنا - لهذه القدرة الخاصة بالإدراك التفصيلى فى أشكاله البصرية والسمعية - دون شك - فى اهتمامنا بعديد من الأشكال الفنية.

توجد لدينا كذلك حاجة ما، لأن نفرض النظام على المثيرات العشوائية والمركبة وأن نبحث، خلال ذلك، عن شكل قابل للتعرف عليه. بمعنى آخر نحن مدفوعون لأن نضفى معنى على بيئتنا فنحن لا نرى فجوة (ثقبا) فى منطقة المجال البصرى ناظرة مع البقعة العمياء blind spot(٦) حيث يغادر المسار البصرى الشبكية فى طريقه إلى المخ. وبدلا من ذلك نحن نسد هذه الفجوة من خلال عمليات منطقية، وعند الضرورة نقوم بالإكمال الضرورى للنمط الخاص بالصفحة الكلية التى نقوم بالنظر إليها. ومن المستحيل فعليًا أن نستمع حتى إلى سلسلة من ضربات الطبول دون أن نقوم بتجميعها معًا فى مجموعات موسيقية ثنائية أو ثلاثية أو رباعية (وفقًا للنظم أو الأوزان metres الموسيقية الأكثر شيوعًا فيها) والشىء الأكثر أهمية هو أننا نحمل فى مخنا مفاهيم مجردة مثل شكل الشجرة أو صوت الحية، وهى مخططات أو برامج نحاول أن نجعلها تتناسب مع الإحساسات القادمة إلينا وأن نستفيد بها فى تحديد هذه الإحساسات. وتعمل عملية إدراك الأنماط الكلية فى البيئة، على معاونة الذاكرة فى التخزين والاستعادة للمعلومات، كما تمكننا من الاكتشاف السريع للأخطار الموجودة فى البيئة. ولم تتطور مثل هذه القدرات أصلاً، من أجل إنتاج الفن، لكن وجود هذه المقدمات فى المخ الإنسانى جعل إنتاج الفن أمرًا ممكنًا، بل ضروريا.

يكمن الكثير من استمتاعنا بالموسيقى وكذلك الفن البصرى فى حالة الرضا أو الإشباع الخاصة التى نشعر بها نتيجة اكتشافنا النظام والمعنى فى أنماط المثيرات، واضحة التركيب، أى فى ممارستنا لمكاناتنا العقلية الراقية. ويحتاج الفن العظيم دائمًا إلى درجة ما من «العمل» العقلى من جانب المشاهد أو المستمع، وذلك قبل أن يتم حصد المكافأة، لكن الإشباع هو أكثر الثمار التى يتم جنيها من هذه المكافأة. وتقترح نظرية تشغيل

المعلومات حول الفن (Berlyne, 1971) وجود مستوى مثالى من الألفة أو عدم اليقين بالنسبة للتفاعل بين العمل الفنى والمتلقى له. فإذا كان العمل الفنى شديد الوضوح قابلا للتنبؤ به Predictable بسهولة فإنه سيصبح مملا على نحو ملحوظ، كذلك إذا كان العمل الفنى معقدا جدًا بحيث نقلع تمامًا عن محاولة اكتشاف الأنماط الزاخرة بالمعنى فيه، فإننا نصبح أيضًا واقعين فى أسر الملل أو نصبح حتى قلقين على نحو واضح.

ويفتقر العديد من الناس للخلفية المناسبة المتراكمة من الخبرة، أو يفتقرون أيضًا للقدرة الخاصة على التشغيل للمعلومات من أجل استخلاص المعنى من الموسيقى العظيمة، ومن ثم فهم يعتبرونها بمثابة الهجوم الذى يُشن على اذانهم. ويكون الإنغماس فى ثقافة غريبة عنهم لايجدون فيها شيئًا مألوفًا، كى يتعلقوا به أمرًا بالنسبة لهم يشبه الصدمة. ويصدق نفس الشىء على الفن البصرى التجريدى، فإذا كان هذا الفن غير منظم بدرجة كبيرة فإنه سيبدو لهم شديد الإحداث للملل، أو حتى، شديد التهديد لأمنهم النفسى الخاص.

الترابطات عبر الحواس:

Cross - Modal Associtpns

هناك قدرة معرفية أخرى تعتبر جوهرية بالنسبة للتذوق الفنى، الا وهى قدرة التمثيل العقلى Mental representa او التفكير المجازى metaphoric thinking. فنحن يمكننا ان نفكر فى نغمة معينة باعتبارها مبهجة أو دافئة أو فى لحن معين باعتباره فخمًا grand او حزينًا. وهذه القدرة المرنة، على نحو رائع، والتى هى أحد مفاتيح التفكير الإنسانى المركب (وهى كذلك أحد الأمور الأساسية فى الفن والموسيقى) قد تكون قد تطورت كوظيفة للانقسام الثنائى الجانبى المذهل للمخ الإنسانى. Lateralization . اى لتوظيف نصفى المخ الأيمن والأيسر فى أغراض مختلفة. وعلى الرغم من ذلك، فقد ظلت هناك نشاطات تآزر خاصة بين هذين النصفين، وذلك من خلال حزمة رابطة من المسارات العصبية tracts تسمى الجسم الجاسئ أو المقرن الأعظم Corpus Carllosum(٧). ويعتبر تشغيل المعلومات الموسيقية من الظواهر الأساسية فى النصف الأيمن من المخ، لكن الموسيقيين المدربين يتعلمون أن يستحضروا نشاطات الجانب الأيسر من المخ (اللفظى) أيضا، كى يقوم بمهام موسيقية أخرى (إضافة إلى مهام النصف الأيمن) وأكثر هذه المهام وضوحًا هو مايتعلق منها بتحديد سلالم موسيقية والمسافات بين الدرجات الصوتية Pitch intervals وكذلك الأساليب الموسيقية المختلفة (كالباروك والجاز والهيفى ميتال «الموسيقى المعدنية الحادة» إلخ).

إن النمط الاكثر شيوعًا من أنماط الترابطات عبر الحواس هو ذلك النمط المتمثل فى وصف الصوت من خلال مصطلحات مكانية. فان نصف الدرجات الصوتية للنغمات الموسيقية بأنها مرتفعة فى مقابل كونها منخفضة هو مثال واضح على ذلك، وربما كان هذا المثال مشتقًا من التحديد الموضعى التشريحى فى غرف ترديد الصوت Resonating Chambers والذى يستخدم فيها - هذا التحديد الموضعى - لإنتاج الأصوات على نحو

واضح (صوت الراس فى مقابل صوت الصدر). ويعتبر الحديث عن صوت ماعلى انه «كبير» أو «صغير» هو مثال آخر يعتمد على التماثل فى الحجم. وعلى نفس الشاكلة نحن لا نجد صعوبة فى فهم مايقصد عند الحديث عن موسيقى ما بأنها «مشرقة» أو قاتمة أو «حزينة» أو متألقة أو تتسم بالرفعة والشموخ أو خفيضة flat: تجد نسبة قليلة من الناس (ربما حوالى ١٪) مثل هذه الروابط بين الصوت أو الصورة فارضة لنفسها إلى الدرجة التى يمكن أن تحدث عندها النغمات خبرات بصرية قوية مباشرة فعلا، وتسمى مثل هذه الظاهرة بالتاليفية أو التركيبية synesthesia، وهى أحد الأسس القوية الممكنة لهذه القدرة غير العادية على تحديد الدرجة الخاصة بنغمة، أو مفتاح موسيقى، دون أى إطار مرجعى (الدرجة الصوتية المطلقة). وتظهر معظم التقارير الخاصة حول التركيب بين الصوت واللون أن النغمات منخفضة الدرجة ينتج عنها الوان مظلمة معتمة كالبنى والأسود، بينما تستثير النغمات مرتفعة الدرجة إحساسات لونية خفيفة ومشرقة كالأصفر والأبيض (Marks, 1975)

وعندما نتحدث عن «عين العقل» أو الخيال، فنحن نعترف بإحراز قصب السبق للشكل البصرى من النشاط المعرفى أو لقدرتنا على ترجمة إحساساتنا إلى أشكال بصرية موازية لها أو مماثلة لها. وليس من قبيل المصادفة أن جاءت كلمة المسرح theatr من الكلمة الإغريقية theatron التى تعنى المكان الذى «تقوم بالمشاهدة منه».

الإيقاع والنغمة (التون) Rythm and Tone:

هناك أسس غريزية أخرى للموسيقى، كما توجد بدايات الأثر الخاص بالإيقاع فى خبرة الجنين المبكرة بضربات قلب الأم. ويبدو أن الموسيقى بنبضها المماثل لدقات قلب الأم (حوالى ٧٢ دقة فى الدقيقة) لها نفس الأثر الملطف على الأطفال الرضع. وفى حقيقة الأمر ليس من الضرورى أن تكون هذه الدقات موسيقية، فأى تسجيل بسيط لضربات زوجية مماثلة لدقات القلب الإنسانى يمكنه أن يهدئ الرضع الصغار وأن يخفض من معدل الصراخ لديهم، وأن يساعدهم على النوم وعلى اكتساب الوزن المناسب (Salk, 1962). ولنتحرك بهذه التجربة خطوة إضافية، ففى متحف العلوم فى لندن تم إنشاء غرفة مظلمة قصد منها أن تحاكى الرحم من الداخل، وداخل هذه الغرفة يعزف أصوات مسجلة مأخوذة من داخل رحم امرأة. وقد لوحظ أن الأطفال والصغار يقضون وقتًا طويلاً على نحو ملحوظ جالسين مبتهجين فى هذه البيئة الآمنة الشبيهة برحم الأم والتى لابد أن الصوت المعاد تسجيله المماثل لدقات قلب الأم قد مثل مكوناً مميزًا من مكوناتها.

وحتى لو كانت استعادة صوت ضربات قلب أمهاتنا ليس شيئًا جوهريًا (وقد فشلت إحدى المحاولات بعد ذلك لإعادة إنتاج ماتوصل إليه سوك Salk من نتائج سالفة الذكر) (Tullack et al, 1984) فإن نبضنا الخاص قد يكون معلمًا بارزًا يحدد القوة الانفعالية لمقطوعة موسيقية. فعندما نستثار يزداد معدل ضربات قلبنا على نحو طبيعى، وكذلك الحال بالنسبة للموسيقى التى تتسارع حركتها، حيث يحكم عليها بأنها تصبح أكثر إثارة. وتبدو العديد من المقطوعات الموسيقية وكأنها نظمت بحيث تتمثل أولاً معدل ضربات القلب الطبيعى، ثم تتسارع بعد ذلك على نحو تدريجى، ثم أنها تتقدم بعد

ذلك بمعدل ضربات قلب المستمع معها إلى نقطة محددة. إنها - هذه المقطوعات - ممكن أن توظف كنوع من محدِّد الخطو - أو ضابط الحركة - المسعى الذى يزيد من مستوى الاستثارة الجسمية. وتبدو بعض الأداءات الجماعية الكبيرة big ensembles لدى روسينى كتلك الموجودة فى أوبرا: La Cenerentola والتى جاء فيها **«لكننى أخشى أن تكون هناك عاصفة قد بدأت فى التجمع»** تبدو كأنها قد صممت على نحو متعمد من أجل تكوين شدة انفعالية معينة بهذه الطريقة.

ذكر سويبلمان Soibelman (1948) أن الألحان المختلفة تحدث زيادة فى معدل النبض فيما بين صفر و ١٥ دقة فى الدقيقة. وقد أعاد أحد طلابى إظهار نفس النتيجة (Le Clair, 1986) من خلال ملاحظته للزيادات فى معدل النبض لدى ستة مفحوصين (ثلاثة منهم من الذكور وثلاث من الإناث) وقد كانوا يستمعون إلى مقطع من سيمفونية روميو وجولييت لبروكوفييف[٨]. وعبر مسار المقطوعة التى استغرقت ٤ دقائق، تزايد معدل النبض على نحو تدريجى من متوسط مقداره ٧٤ دقة فى الدقيقة إلى ٨٥ دقة فى الدقيقة. وهذه الزيادات كانت ترتبط على نحو واضح بالمزاج الخاص للموسيقى. فقد لوحظ حدوث قفزة مفاجئة فى معدل النبض خلال الفترات الأكثر إثارة من المقطوعة خلال الحركات المفاجئة دون تمهيد Subito، وخلال الزيادة التدريجية فى الشدة Crescendo بينما لوحظ استواء أو استقرار Pla-teau فى معدل النبض (أو حتى حدوث انخفاض مفاجئ فيه) خلال الأقسام المشتملة على تآلفات نغمية خافتة جدًا ومتناقصة تدريجيًا فى شدتها pianissmo and diminueendo وسنناقش هذا الموضوع لاحقًا فى علاقته بالاستخدام العلاجى للموسيقى (الفصل الثانى عشر).

فقرع الطبول بشكل منتظم بالغ القوة كما يحدث رقص القبائل، والاستعراضات العسكرية والأغانى الدينية، وموسيقى مراهقى الروك Teenaage Rock music يمكنها أن تحدث حالة شبيهة بالغيبوبة أو الغشية Trrrance - like وذلك لأن «داخلاً» input حسيًا شديدًا، وحركة عضلية قوية يشرعان فى السيطرة على الإيقاعات الكهربائية للمخ. وينتج عن هذا فقدان للإرادة، ورفع مستوى القابلية للإيحاء، وأحيانًا حالة من الانتشاء. ولسنا فى حاجة لأن نقول إن التحريك المستمر للجزء الأسفل من الجسم (خاصة منطقة الحوض) والذى يصاحب غالبًا مثل هذا الرقص من الممكن أن يرفع من مستوى الاستثارة الجنسية، حتى فى ظل غياب التلامس الجسمى، كما هو الحال مثلا فى الرقص الأوروبى الأكثر رصانة (winkelman, 1986)

ولعل العناصر الشبيهه بحركات الاستمناء فى بعض أشكال موسيقى البوب هو أحد المبررات التى تقف وراء معارضة الآباء ذى الميول التطهيرية له، وكذلك لاستنكار الحكومات التسلطية، له، باعتباره مظهرًا من مظاهر الانحلال الأخلاقى. ومع ذلك، فإنه حتى الأشكال الأكثر رقيا من الموسيقى لاتخلو أيضًا من الدلالة الجنسية، فعلاقات الحب الثنائية لدى فاجنر، خاصة تلك التى بين «تريستان وأوزولده»، وبين «سيجموند وسيجلنده» هى

علاقات ذات طبيعة تعاطفية[٩] صارخة من حيث بنيتها الخاصة، وكما لو كان المؤلف الموسيقى قد قرأ كتابات ماسترز وجونسون قبل أن يكتب هذه المؤلفات[١٠] كذلك فإن الصوت المنطوق Vocal Sound الذى ينتجه أحد المغنين تكون له دلالته البدائية أيضًا. فالمغنون الأوبراليون من نوع الباص[١١] والباريتون يوحون مباشرة بالقوة الذكورية (زمجرة الغوريللا الذكر مثلا). بينما يحاكى صوت مغنيات الأوبرا من نوع السوبرانو[١٢] الصرخة الحزينة المؤسية كما هو الأمر فيما يتعلق بذلك الكرب الذى كانت تعانى منه «توسكا» مثلاً بعد قفزها من شرفة القلعة المفرجة. والمغنون الأوبراليون الذين يغنون من طبقة «التينور» لديهم كفاءة أيضًا فى محاكاة صرخات الألم المبرح، ومثلا: كافارادوس Cavaradoss[١٣] أثناء تعذيبه، وألم «عطيل» بسبب الغيرة. ويتم إدراك الشدة المتزايدة فى الصوت على أنها، مهدِّدة حيث أنها توحى بأن مصدر الصوت والذى يشبه صوت الوحش يقترب أكثر فأكثر على نحو تدريجى. وهناك مقطع فى أوبرا «هكذا تفعلن جميعا» Cosi fan tutte لموزارت يقوم فيه «فيراندو» بمراودة فيورديلجى Fiordiligi عن نفسها ويقوم فيه مسارها الصوتى Vocal line بانتقالات قصيرة مفاجئة لنغمة أعلى توحى بحالة امرأة متزمتة قد تم خداعها توًا.

وأتذكر الآن، أنه خلال إحدى عمليات الإنتاج لهذا العمل، كانت «السوبرانو» التى يفترض أنها تغنى هذه الجملة الموسيقية تعانى من صعوبة واضحة فى ذلك بشكل مناسب، لكن هذه الصعوبة قد تم التغلب عليها عندما طلب المخرج من مغنى التينور أن يقرص فعلا هذه المغنية فى ظهرها فى اللحظة المناسبة التى تسبق بالضبط انتقالها إلى النغمات الأعلى.

تشكل الخاصية التعبيرية للصوت الإنسانى جانبًا من نظامنا الغريزى الخاص بتوصيل الانفعال، ويستفيد الغناء من هذه العملية الجوهرية على نحو واضح.

وتفسر هذه الخاصية التعبيرية، إضافة إلى القدرة الخاصة بالأنماط الصوتية الإيقاعية، والتى تعمل على حفز مخنا وعملياتنا الحشوية الداخلية، الكثير من حالات الاستثارة التى تحدثها الموسيقى لدينا. وسنناقش أصول الخبرة الموسيقية أو جذورها على نحو أكثر تفصيلا فى الفصل الثامن من هذا الكتاب.

الطقس Ritual:

يعترف علماء الأنثروبولوجيا بأن الطقوس الاجتماعية هى بمثابة «مسقط الرأس» لعديد من جوانب الأداء. فالطقس يتكون من التكرار النمطى المغلق، لنشاط ما، استجلابًا لأثر سحرى. ولايتكرر النمط السلوكى فقط نتيجة للعادة ولكن أيضًا لأنه قد اكتسب دلالة باطنية عميقة. وقد تكون جذور هذا النشاط فى الماضى عشوائية أو من قبيل المصادفة، أو تم نسيانها، لكنها أصبحت الآن تغلف بمغزى اجتماعى أو دينى له أهميته. مثلا بالنسبة لتدخين الغليون «البايب» الطويل وتقطيع الخبز.

وهناك وظائف عديدة للطقوس، ومن ذلك مثلا:

١ـ للاحتفال بالانتصارات أو تذكر الكوارث الكبيرة (إحياء ذكرى الحروب مثلا).

٢ـ لتحديد المعالم الخاصة بالمناسبات الاجتماعية المهمة (كحفلات العرس أو الزفاف والجنازات).

٣ـ لتقوية أواصر التوحد والانتماء مع جماعة معينة وتدعيم القيم المعلنة لها (طقوس الختان مثلا).

٤ـ لاسترضاء الآلهة التى يعبدها المرء، أو حثها على فعل معين (طقوس التضحية والصلاة الجماعية مثلا).

٥ـ لممارسة تأثير سحرى على البيئة (رقص استحضار المطر أو الاستقساء مثلا).

٦ـ للتواصل مع العالم الذى يقع وراء الطبيعة أو مع الأقارب الراحلين (جلسات استحضار الأرواح أو طقوس عبادة الأسلاف مثلا).

٧ـ لتوسيع حدود الوعى من خلال الدخول فى حالات تشبه الغيبوبة أو حالات شبه انتشائية (مثلا: المشى فوق النار أو طقوس العربدة الجنسية).

ومن بين مكونات الاحتفالات الطقسية هناك مكونات معينة شقت طريقًا خاصًا لها وساهمت من خلاله فى الأداء المسرحى المعاصر، ومن بين هذه المكونات:

* العزف المتآزر على الآلات الموسيقية.

* تشكيل خطوات المشى والرقص.

* الأقنعة والأزياء المفصلة.

* المؤثرات الخاصة كاستخدام النار والطواطم[١٢] والمشاهد الخاصة.

يمتزج الطقس بالأداء فى المجتمعات القبلية، بحيث يكون هناك تقسيم ما للأداء يتسم بالتكرارية بين المؤدين (الكهنة، الكهنة السحرة) والمتلقين أو المشاهدين (أو الجمع المحتشد) Congregation ويأخذ المؤدون على عاتقهم القيام بأدوار معينة، ويقومون بمحاكاة الآلهة والحيوانات، وذلك من أجل إثارة حيرة الجمع المحتشد وتعليمه وتسليته. فيقوم سكان استراليا الأصليون القدماء مثلاً بأداء «رقصة الثعبان» وفيها يتم تزيين أكبر الأعضاء مكانة أو سناً فى الجماعة، بحيث يبدو كثعبان كبير يتم تبجيله كإله، ويقوم هذا الشخص بالتلوى بجسمه بحركات تحاكى حركات الثعبان.

وفى اشكال طقسية أخرى من الأداء يتظاهر أعضاء القبيلة، وعلى التوالى بأنهم صيادون، ثم بأنهم من حيوانات الكانجارو، ويقومون بالتمثيل لنوع من المطاردة التى تنتهى بالقتل (وحيث يتم دفع رمح بقوة أسفل إبط الضحية كما لو كان الأمر مسرحية من مسرحيات الهواة وعند مستوى أخر يمكن اعتبار هذا التمثيل (النشاط) نوعًا من العرض من جانب الذكور الصغار للمهارات المهمة التى ينبغى عليهم اكتسابها. لكن يحدث الإعلاء من قدر الدلالة السحرية للاحتفال من خلال الحقيقة التى فحواها أن الرجال أنفسهم تجسيدات الآلهة، بينما يتم إبعاد النساء والقاؤهن، فى ساحة الات الموت. وهكذا يتم المزج بين التسلية وبين النقل الخاص للقيم الثقافية. وتقييم مسرحيات ميلاد المسيح والموشحات الدينية الأوروبية وربما كذلك مباريات كرة القدم صلة بين الاحتفال والتسلية. والعديد من العناصر الموجودة فى الأوبرات تذكرنا بالطقوس السحرية. فكثيرًا ماتقوم الأوبرا بالتوحيد بين المشاهد الدينية (كأعياد الفصح

مثلا كما فى أوبرا الشهامة الريفية Cavallena Rus-ticana وحفلات العرس أو الزفاف ـ كما فى أوبرا زواج فيجارو) وأغانى الكورس الوطنية (كما فى عايدة) والألعاب التقليدية (كما فى البلياتشو Ipagliacci) ومع أحداث اجتماعية أخرى كالمسابقات التنافسية (كما فى أساطين الغناء، Die Meistersinger).

وتحاول أعمال ڤاجنر على نحو خاص أن تلعب على الوتر الخاص برابطة طقسية معينة. فعمله المسمى «بارسيڤال» مثلا هو عمل دينى، على نحو خاص، فى مذاقه لدرجة أنه أصبح من المألوف أن يطلب من المشاهدين أن يظهروا احتراماً خاصاً أثناء مشاهدته، ذلك من خلال الامتناع عن التصفيق أو إظهار أية علاقة من علامات الاستحسان أثناء الأداء.

هناك عديد من العناصر المشتركة بين التصميم الهندسى للكنيسة الحديثة والمسرح. فمنطقة المذبح فى الكنيسة (منطقة الديكور أو جهاز المشاهد فى المسرح) وحيث تقوم جوقة المرتلين (الكورس فى المسرح) والكاهن (بطل المسرحية) بأدائهم، قد تم رفعها ـ أى هذه المنطقة ـ وفصلها عن الجسم الرئيسى main body للكنيسة وحيث يكون الجمع المحتشد أو الأتباع (الجمهور أو المشاهدين فى المسرح) جالساً. ويعمل مثل هذا التقسيم بنفس الطريقة تقريباً فى المسرح حيث تحدد (ستارة المسرح وإطارها عند مقدمة الخشبة) علامات المنطقة (خشبة المسرح) التى تحدث فيها الأشياء السحرية وتميزها عن العالم اليومى العادى (قاعات المشاهدة).

تعتبر المسرحيات والأوبرات الكلاسيكية ذات طبيعة طقسية، بمعنى أن الجمهور يستمتع بمشاهدة هذه الأعمال على نحو متكرر. كما يكون التغير فى العمل ـ إن حدث ـ خلال مرات العرض الكثيرة هذه تغيراً ضئيلا فى أغلب الأحول. فمعظم الناس يريدون أن تؤدى الأعمال المفضلة بالنسبة لهم مثل هاملت، والناى السحرى Magic flutes[13] أو الميكادو Mikado[14] بنفس الشكل الذى تم أداؤها من خلاله من قبل. ويتم النظر إلى الابتكارات هنا باستعاض باعتبارها تنتهك خصوصية الطقس المقدس، وبشكل يماثل، إلى حد ما، امتعاض العديد اتباع المذهب الكاثوليكى فى المسيحية من استخدام موسيقى القداس على نحو عام.

هناك أسس فنية قد تبرر ذلك التبرم أو الضيق الذى يواجه به المخرج، أو المؤدى، الذى يحاول التغير قليلا فى الشكل العام للأعمال الكلاسيكية، لكن هذا الضيق قد يرجع أيضاً إلى ذلك الشعور بالتهديد وعدم الأمن الذى، قد يستشعره البعض، نتيجة فقدانهم لشىء ماكان مألوفاً على نحو واضح بالنسبة لهم.

لقد أصبحت بعض تقاليد الأداء الأوبرالى غير متسمة بالمرونة، بل ونفصلة عن هدفها الأصلى، وبحيث تحولت إلى أعمال ذات صبغة طقسية ملحوظة.

يخبرنا «جولدوفسكى» Goldovski (1968) بقصة ما عن معنى الأوبرا مشهور من طبقة التينور كان عندما يعتلى خشبة المسرح، ويصل إلى نقطة معينة فى أدائه لدوره يقول فيها «إن يدك الناحلة متجمدة» Your

tiny hand is frozen، بالذهاب إلى نافذة قريبة ثم ينظر من هذه النافذة إلى الخارج.

لقد بلغ هذا المغنى فى أيامه قدرًا من التأثير بحيث اقتفى كل المغنين من طبقة التينور آثاره، وقاموا بكل حركاته معتقدين أن هذا ماينبغى أن يكون عليه الأداء، بل لقد أصبحت حركة الذهاب للنافذة والنظر منها من التقاليد وعلى نحو متزايد. ثم وذات يوم تجرأ مغنى «تينور» صغير كان متسمًا بالحرية فى التفكير، ولم يكن يرى أية ميزة درامية لهذه الحركة وسأل ذلك «المايسترو» عن مبرره الخاص من وراء القيام بأدائها، فرد عليه قائلا «آه. تقصد تلك الحركة.. كل مافى الأمر أننى عادة أصل إلى هذه النقطة من اللحن أشعر بالضيق بسبب البلغم المتجمع فى حلقى، ولذلك أذهب إلى النافذة كى أتخلص منه».

بينما استمرت بعض الطقوس كى تؤدى وظائف اجتماعية صادقة - رغم أنها متغيرة - فإن بعضها الآخر قد يبدو مجرد بقايا ضئيلة من أحداث قديمة لا معنى لها. إن التوق الإنسانى لخلق الطقس هو مصدر من مصادر الأداء الفنى، لكنه ليس دائمًا مصدرًا هاديًا جديرًا بالإعجاب بالنسبة لأهدافنا الراهنة.

الكهانة السحرية Shamanism:

الكاهن - الساحر Shaman(١٥) هو نمط يشبه الطبيب - الساحر، أو القائد الدينى الذى يتخصص فى الانتقال (السحرى)، فيما يشبه الغيبوبة، إلى عوالم أخرى من أجل التخاطب مع كائنات روحانية، كالآلهة والأسلاف.. وممارسة هذا النوع من النشاط منتشرة، على نحو كبير، عبر العالم خاصة فى آسيا وأفريقيا وأمريكا الجنوبية، وهى ممارسة ذات أصل قديم جدًا. وهى تظهر فى أيامنا هذه على نحو متزايد فى بعض مناطق أوروبا، فهى تظهر مثلا فى «عيد العنصرة» عند المسيحيين وأيضًا فى ذلك الانبعاث للاهتمام بالسحر وكذلك تلك النزعة الإرواحية spiritualism(١٦) الموجودة لدى البعض هناك (فى أوروبا).

ويأخذ هذا الاهتمام عادة شكلاً من الأداء الجماعى الذى يتم من خلال الرقص، ودق الطبول، والغناء والصراخ، والحركات الجسمية الهستيرية والأداءات الصوتية شبه الصرعية.

ينعقد شمل جمهور الكاهن - الساحر لهدف احتفالى خاص، كعلاج شخص مريض، أو الإشراف على طقس عبور site of passage معينة كالميلاد والختان والزواج والموت، أو من أجل طلب العون من القوى الكامنة وراء الطبيعة. وتحدث المشاركة بينهم بطريقة ما على نحو متكرر، كأن يشتركوا فى الجوقة التى تردد كلمات التصديق (أو آمين مثلا) أو ترنيمات الشكر لله على مايقوله الكاهن الساحر، أو ماشابه ذلك من الترديدات، أو أنهم يدخلون فى حالة شبيهة بالغيبوبة أو الغشية، وقد تتم مساعدتهم على الدخول فيها من خلال المخدرات أو الموسيقى أو الرقص. وقد ناقش علماء الأنثروبولوجيا موضوع الكهانة السحرية (أو الشامانية) فى ضوء مفهوم السحر. فعندما تستثار رغبة أو حاجة ما قوية لدى فرد أو لدى مجتمع، وعندما تكون الوسائل

المعقولة تحقيقها غير متاح، فإنهما - هذا الفرد وهذا المجتمع - سيلجآن غالبًا إلى الطقوس السحرية كرقصات استحضار المطر وجلسات تحضير الأرواح وصلوات التضرع وما شابه ذلك. ورغم أن هذه الطقوس لاتكون مؤثرة على نحو مباشر فإنها تساعد، دون شك، فى رفع الحالة المعنوية للأفراد المؤدين لها، كما أنها تطمئنهم بأن كل ماهو ممكن إنما يتم أدؤاه الآن.

على كل حال أحيانا ماتزيد مثل هذه الطقوس من القلق، مثلما يحدث مثلا، عندما يشير زهر النرد[17] إلى شخص معين يقال عنه إنه مشئوم أو عندما يستدعى كاهن إلى جوار سرير مريض مازال حيًا مما يشير إلى أن خبراء الطب أعيتهم الحيلة. كذلك، بطبيعة الحال، قد يكون السحر شديد الخطورة إذا كان المقصود منه الاعتقاد بأن فعلا معينًا (كإجراء عملية الزائدة الدودية مثلا) هو أمر ينبغى أن نمتنع عنه انتظارًا للآثار المشكوك فيها الخاصة بالتطبيب السحرى. فى معظم الأحوال تحدث النتيجة المرجوة ببساطة من خلال المصادفة. فمثلا عقب أداء رقص الغيث (أو رقص الاستسقاء) قد يحدث أن يهطل المطر فعلاً. هنا يتم إلصاق رابطة سببية بطقس الرقص هذا، وتقوم هذه الرابطة بتقوية التسلسل الكلى للحدث. وبسبب كون هذا التدعيم متقطعًا inter-mittent[18] بقيت الخرافات موجودة لفترات طويلة جدًا (تاريخيًا) من الزمن. وأكثر من هذا، فإن الاعتقاد فى الشفاء أحيانًا مايكون مفيدًا، وذلك لأنه يحرك طاقات الإيحاء وهى التى يمكنها بدورها أن تحدث مكاسب صحية فعالة.

تتمثل إحدى الحيل الدالة على خفة اليد، والتى تميز الكهنة السحرة عبر العالم، فى استخراجهم ظاهريًا لشىء مادى معين من المريض (قطعة من العظام مثلا أو حجر، أو خصلة شعر) وهى مادة يفترض أنها هى المسببة للمشكلة. وفى حقيقة الأمر، يكون هذا الشىء مخفيًا فى فم الكاهن الساحر أو فى مكان ما حول الشخص المريض، أو ذلك الذى يعانى من مشكلة معينة. وقد أثبت هذا الإجراء، رغم ذلك، أنه علاج إيهامى Pla-cebo فعال إلى حد كبير. وقد يتم هذا الإجراء على نحو رمزى، كما يحدث مثلا، عندما يقوم معالج موثوق فيه بتمرير يديه عبر الشخص الذى يعانى من آلام معينة دون أن يلمسه.

وهناك نشاط آخر تشيع ممارسته بين الكهنة السحرة ويتمثل فى طرد الشياطين أو الأرواح الشريرة التى سيطرت على شخص ما أو امتلكته، ويتم هذا من خلال تكرار الضرب للمريض أو تغطيسه فى ماء بارد، أو إلقاء بعض النصائح أو التحذيرات اللفظية له، وتسمى هذه الممارسات بالرقى أو التعويذ exorcism.

تعتبر طقوس الكهنة - السحرة من الأمور الأساسية بالنسبة لتشكيلة متنوعة من فنون الأداء. فالسحر والشعوذة، والخدع الإدراكية، والكلام من البطن، والأكروبات، وأفعال المهرجين، وأكل النار، وتحريك الدمى (أو العرائس) والتنويم المغناطيسى على خشبة المسرح، والحفلات التنكرية، وفنون المكياج، يبدو أنها كلها مشتقة من الأفعال الغريبة للكاهن - الساحر. ويعتقد بعض المؤرخين أن فنون الرقص والغناء والتمثيل قد

نشأت أيضًا وإلى حد ما من نفس المصدر (Drum-mond, 1980).

تقف الكهانة السحرية قريبة من المسرح، خاصة عندما تتجسد الأرواح الخيرة والأرواح الشريرة من خلال مؤدين يرتدون أقنعة خاصة ويشتركون فى صراع خاص (Cole, 1975). فى البداية (قديمًا) كانت الشياطين تمثيلات للمرض الجسمى، لكن بعد ذلك أصبحت تمثيلات للأمراض النفسية كذلك. وقد أصبحت هذه النزعة أكثر وضوحًا مع تقدم الطب الجسمى، وهو التقدم الذى كان أكثر فاعلية مع الاضطرابات الجسمية مقارنة بدوره فيما يتعلق بالحالات النفسية، وحيث الفاعلية أقل.

لقد استخدم المهرجون للتعبير عن الميول المرتبطة بالجنون Lunatic(١٩). كما استخدم الأشخاص المشوهون، أيًا كانت أنماطهم، فى التمثيل الطقس وعادة ماينتهى الأمر بطرد هؤلاء الأشخاص، كما لو كان على المجتمع أن يخلص نفسه رمزيًا من مثل هذه الأعجوبات البشرية. وفى أزمنة أخرى من التاريخ، تم استخدام الأفراد المشوهين أنفسهم من أجل التسلية. فالمضحك الأحدب، كما ظهر فى «ريجوليتو» و «البلياتشو» كان شخصية متكررة الظهور.

وحتى يومنا هذا، يتم التعامل مع العجائب أو الفلتات التى تعرض فى السيرك باعتبارها مصادر للتسلية، وكذلك الحال بالنسبة لممثلى الكوميديا، هؤلاء الذين يكون مظهرهم الخاص، مثيرا للشفقة أو غريبًا، نقطة الانطلاق التى تدخلهم إلى المجال الخاص بحرفتهم. كان «لوريل» نحيل الجسم، ويبدو أبلَه، بينما كان «هاردى» سمينًا ومعتدًا بذاته واستفاد «وودى الان» Woody Allen من عرضه لنفسه على أنه شخص عنين وغير جذاب بالنسبة للنساء (انظر الفصل السابع من هذا الكتاب).

يصر العديد من منظرى الدراما (مثلا : Cole, 1975) على أن الكهانة السحرية هى المكون الأساسى فى المسرح، وهم يقولون أيضا، إن جوهر الدراما ليس مجرد إعادة إنتاج الواقع الاجتماعى اليومى، لكنه العرض لنظام آخر، نظام خاص بواقع فوق طبيعى، أو سريالى أو إعجازى. وقد كان هذا الواقع ينتج سابقًا من خلال الحيل والخدع، ومن خلال الامتداد بحدود الخبرة والقدرات الجسمية عبر حالات مفارقة تشبه الغيبوبة. أما فى أيامنا هذه فغالبًا ماتحدث هذه الآثار من خلال «مؤثرات خاصة كالضوء والديكور المسرحى والموسيقى والمكياج والخدع التكنولوجية الساحرة المتوفرة لمخرجى المسرح ولصانعى الأفلام الآن».

إن الهدف من كل ذلك هو نقل المشاهدين إلى واقع آخر، غالبًا مايكون أكثر إنعاشًا وتنشيطًا. لقد مر المسرح الواقعى كما هو الحال بالنسبة لما يسمى دراما حوض المطبخ Kitchen sink drama بفترات قصيرة من القابلية للانتشار، لكن ميلاً قويًا للعودة للمسرح التخييلى (الفانتازى) كان موجودًا دائمًا. وتتكئ أكثر أشكال الترفيه ذيوعاً فى كل الأوقات (مثل: ساحر أوز The Wizard فانتازيا Fantasia، حروب النجوم Star wars، وسوبر مان Superman) على التخييل بدرجة كبيرة.

سرد بيتس Battes (1986) حكاية معينة القت ضوءًا قويًا على العلاقة بين الأداء الحديث والكهانة السحرية، وقد وصف من خلالها كيف التقى مخرج السينما **جون بورمان** John Boorman بكاهن ساحر شهير يدعى **تاكوما** Takuma بينما كان يقوم بالإعداد الدقيق لفيلمه غابة الزمرد the emeral for-est فى ادغال امريكا الجنوبية. فعندما طلب من **بورمان** أن يشرح عمله لرجل لم يشاهد السينما أو التليفزيون فى حياته وجد صعوبة هائلة فى ذلك «لقد حاولت جاهدًا أن أقوم بذلك وكان هو يصغى بانتباه. أخبرته كيف ينبغى تثبيت (إيقاف) مشهد، وكيف أن مشهدًا آخر، فى زمان ومكان مختلفين يبدأ بعده، كما يحدث فى حلم من الأحلام، وكان وجهه يضيىء فاهماً لما اقول، وقد أخبرته عن بعض الحيل والاعاجيب التى نقوم بها. وفى النهاية كان راضيًا تماما. وقال لى «أنت تصنع رؤى، سحرًا، انت طبيب ساحر، مثلى! (Boorman, 1989, p. 88)

إن القادة الروحانيين الموجودين فى كل المجتمعات يشبهون القادة السياسيين والعسكريين وهم يماثلونهم فى التأثير والنفوذ، وربما يكونون اكثر تأثيرًا. كان «ماكبث» واقعاً تحت تأثير بعض الساحرات، وكان الملك ارثر واقعًا تحت تأثير مارلين، اما البلاط الروسى فقد كان واقعًا تحت تأثير راسبوتين. ويقال إن الرئيس ريجان قد حصل على نصائح بعض المنجمين، وكذلك كانت الحكومة الإيطالية دائمًا شديدة الاحترام للفاتيكان.

انقسمت الكهانة السحرية فى المجتمع الحديث وتفرقت بها السبل فى أشكال عديدة تظهر على النحو التالى:

١ـ يقوم الأطباء والمعالجون النفسيون والممارسون للطب البديل Alternative medicine بالدور العلاجى الخاص بالأطباء ـ السحرة.

٢ـ يشرف المبشرون الدينيون والكهنة على الاتصال بالنظام الذى يقع وراء الطبيعة (الله، السماء، الموتى... إلخ).

٣ـ يبلور نجوم موسيقى «البوب» والممثلون والمغنون المشاعر القوية: كالجنس والتحرر الاجتماعى.

إن كل مجموعة من هذه المجموعات الثلاث مشتقة تاريخيًا من الكهانة السحرية كما أنها تحتفظ فى جوهرها بالمكونات الأكبر لمهارة الكاهن ـ الساحر. على كل حال، فإن من بين الأشياء المميزة لارتقاء المجتمع الغربى هو أن هذه المجموعات قد تنوعت وأصبحت متخصصة على نحو واضح، وتحظى المجموعة الثالثة فقط باهتمامنا الخاص فى هذا الكتاب.

التلبس أو المس، Possession:

يميز بعض الكتاب بين «الكهنة ـ السحرة» الذين يقومون برحلة ما إلى عالم آخر، وبين «الهانجانز» Hungans هؤلاء الذين يتلبسهم زوار من العالم الآخر. جاء مصطلح «هانجان» فى حقيقته من «هايتى» وهو يصف الكاهن الذى يكون دوره الخاص متمثلا فى أن تتلبسه الأرواح، لكن هذه الكلمة تستخدم أيضًا بشكل أكثر عمومية من هذا المعنى الضيق. وحيث أن الكهانة السحرية والتلبس يشتملان على حالات تشبه الغشية أو

الغـيـبوبة، وعلى تقطع أو تفكك فى الكلام، ويكون من الصعب لأى ملاحظ خارجى أن يميز بينهما. الأمر الأكثر احتمالا بالنسبة للتلبس، هو أنها تبدو كحالة من الجنون، وذلك لأنها تحدث للأفراد الذين ليس لهم أية مكانة دينية أو كهنوتية خاصة فى المجتمع. فعندما تسيطر مثل هذه الأرواح الشريرة بشكل لاإرادى على مثل هذا الشخص، يظهر اعتقاد بضرورة استخدام الرقى أو التعويذ، أو ضرورة استخدام بعض الأشكال الطبية الحديثة المماثلة كالعلاج بالصدمة الكهربائية مثلا. وقد يبدو التمثيل أكثر مشابهة للكهانة ـ السحرية، بمعنى من المعانى، وذلك لأن التحكم الخاص فى الذات خلال التمثيل لايفقد تماماً، هذا رغم أن بعض الممثلين يعتقدون أنهم عندما يستغرقون تماماً فى أدوارهم يمكنهم الوصول إلى حالة من التداعى تقع حدودها عند أطراف حالة التلبس، الحميدة لا الخبيثة.

يعتبر «بيتس» (1986) واحداً من علماء النفس الذين حاجُّوا قائلين إن مفهوم التلبس (أو الاستحواذ أو المس هو مفهوم مركزى لفهم عملية التمثيل، على الرغم من أننا فى عصرنا «العقلانى» هذا، قد قمنا بقمع الاعتراف بهذا الأمر. فقد قام بيتس بإجراء مقابلات شخصية مع عدد من كبار الممثلين والممثلات، ووجد أن مفهوم الكهانة السحرية (الشامانية) هو من المفاهيم الأساسية فى اقترابهم من الأمور. ومن بين الأمثلة التى ذكرها بيتس: **اليك جينس** Alec Guinness[20] الذى زعم أنه عرف بموت **جيمس دين** James Dean[21] قبل حدوثه وفيما يشبه قراءة الغيب، **وشيرلى ماكلين** Shirley Maclaine[22] التى زعمت تقمص أو حلول أرواح فيها تنتمى إلى حيوات سابقة لها، وأنها أيضاً تستطيع السفر ـ بروحها ـ إلى أماكن أخرى خارج جسدها (حالة تسمى الإسقاط النجمى astral Maclaine، وقالت «جليندا جاكسون» Glenda jackson[23]، إنها أحياناً تضع قدميها على خشبة المسرح، وهى فى حالة من الخوف من التعرض لأخطار الحياة والموت، إلى درجة أن روحها تنتزع منها، تاركة إياها فى حالة الذبول والموت. وذكر «انتونى شير» Anttony Sher، أن الأدوار التى يمثلها تدخل إلى حياته كما لو كانت شخصاً يحبه، هناك دائماً شخص آخر حاضر، شخص آخر قريباً منه حتى بالرغم من أنه هو نفسه قد يكون فى الوقت ذاته مستغرقاً فى سبر أعماق شخصيته ذاتها واستكشافها والتعبير عنها. وكانت «**ليف اولمان**» Liv Pulman تشعر خلال أدائها لأدوارها أنها تواجه ذاتها الداخلية الخاصة وتكشف الغطاء عنها، بينما تكون فى الوقت نفسه مسكونة شخصية أخرى، تتلبسها روح خاصة، يشترك فيها الممثل والجمهور معاً. وهناك مثال آخر خاص بالممثلة **ميل مارتين** Mel Martin، وقد زعمت أنها قد تلبستها روح **ڤيڤيان لى** vivian Leigh[24] عندما طلب منها أن تمثل حياتها فى فيلم خاص مصور للتليفزيون عن «ڤيڤيان لى» عنوانه «محبوبة الآلهة Dar-ling of Gods». وفى حوار مع جريدة الـ (1990) Sun قالتها مارتين إنها تحدثت مع **ڤيڤيان لى**، وأنها سمعت صوتها يخبرها بالطريقة التى ينبغى عليها أن تتبعها فى تمثيلها للمشاهد المختلفة «أنا لم أمثل دور **ڤيڤيان لى**. أنا أصبحت هى. لقد كانت هنا رقيات

وتعاويذ عندما استولت روحها عليّ، ولست على ثقة من أننى سأتحرر أبدًا من سيطرتها عليّ».

وقد استخلص «بيتس» من ذلك أن الممثلين يقومون بالنسبة لمجتمعنا المعاصر بنفس الدور الخاص الذى يقوم به الكهنة السحرة فى المجتمعات البدائية، فهم يحولون عالم الخيال والتخييل (العالم البديل) إلى وجود قابل للتصديق. إنهم سحرة روحانيون استيهاميون Psychic illusionists محولون للعالم الأرضى الدنيوى إلى عالم آخر. من أجل الوصول إلى هذا، يحتاجون إلى فهم ذواتهم فهمًا عميقًا من خلال وصولهم العميق للمستويات الروحية والسيكولوجية الموجودة داخل أنفسهم وهكذا فإنه وفقاً لما ذكره «بيتس» فإن التمثيل العظيم غالباً مايشتمل على قدرة نفسية غير عادية، وعلى وعى بالجسد، وعلى طاقة روحية، وعلى حلم بالغ القوة، وهذه هى الطاقات الخاصة - أو العناد - التى تجعل المرء قادرًا على الإطلال على مشارف كل ماهو غير عادى.

من المحتمل أن يتعلم الممثلون من مدارس الدراما، أو من أى مكان آخر، اللغة الاصطلاحية الخاصة بالكهانة السحرية والتلبس، ومن ثم يستخدمونها لوصف خبراتهم الخاصة. وأياً كان الأمر، فإن هناك دلائل أخرى تتعلق بذلك الأداء الذى يتم من خلال حالات عقلية «مفككة» أو غير مترابطة، فقد كشفت بحوث علم الشخصية التى أجريت على فئة «السائرين نيامًا» Sleepwakers 1990 عن مجموعة واحدة شديدة الخصوصية من السمات المميزة لهؤلاء المؤرقين «ليلاً»، خلاصتها أنهم يميلون ويستمتعون بأن تكون لديهم خبرات درامية خاصة وأنهم يميلون ويستمتعون بالتمثيل، وبأن يكونوا مركزًا للاهتمام من الآخرين أيضًا.

والشىء الواضح للوهلة الأولى أن شخصية المؤدى The Performer Personality تقوم بالإعداد المسبق لمجموعة صغيرة من العمليات المعرفية (وبما يتفق مع الدور الذى سيؤدى بعد ذلك) من خلال إحكام السيطرة على السلوك، ثم من خلال تفكيك ذلك التكامل العادى أو المعتاد للعقل. وقد يكون التفسير تبسيطيًا لهذه الرابطة الخاصة بين حالة السائرين نيامًا وحالة الأداء هو أن «السائرين نيامًا» هم بالضبط مجموعة من «الهستيريين» الذين يقومون بالتمثيل، والبحث عن الاهتمام عندما يسيرون أثناء النوم. على كل حال، ليس من شك بأن «السائرين نياماً» يكونون فى حالة من الوعى المفكك (الذى يشبه الغشية أو الغيبوبة) فى ذلك الوقت الذى يسيرون فيه وهم نيام، كما أنهم تكون لديهم حالة صادقة من فقدان الذاكرة عندما يستيقظون وذلك بالنسبة لما قاموا به من نشاطات أثناء تجوالهم الليلى.

ولذلك، فإن الغرض البديل القائل بأنه عملية التمثيل تشترك مع غيرها من العمليات المرتبطة بنمط التفكك Dissociation - Type هذا (التى من بينها التلبس) هو فرض مقبول بدرجة كبيرة. فإذا كان الممثلون من أصحاب الشخصيات الهستيرية، فإنه يبدو أن خصائصهم الهستيرية هذه هى التى تمنحهم قوى «سحرية» خاصة تمكنهم من إطلاق عنان عقولهم كى تنشط بطرائق غير مألوفة.

الهوامش :

(١) هى رتبة من الثدييات تشمل الإنسان والقرد.. إلخ. (المترجم).

(٢) فى العربية أيضًا نقول إن الممثل يلعب دوره أو يمثل الدور أو يؤدى الدور أو يقوم بالدور... إلخ. (المترجم).

(٣) ليس هذا هو الحال دائمًا فأحيانًا مايتحرك الإنسان خلال الحلم بشكل عنيف كما فى الكوابيس، وأحيانًا يمشى بعض الناس خلال أحلامهم يتكلمون أو يؤذون أنفسهم أو الآخرين (المترجم).

(٤) أيضاً هذا ليس دقيقا، فالنشاط الرياضى يحتاج إلى عمليات معرفية كالتذكر والتخيل والذكاء والإبداع والتفكير وحل المشكلات والإدراك وغيرها. (المترجم).

(٥) طائر أسيوى (المترجم)

(٦) البقعة العمياء أو النقطة المظلمة (أو السوداء) نقطة صغيرة على شبكية العين غير حساسة للضوء لاتوجد بها مستقبلات عصبية ضوئية (المترجم)

(٧) المقرن الأعظم أو الجسم الجاسق، وأحيانا يطلق على هذا الجزء اسم المفتش الكبير أو القوميسير العام للمخ وهو حزمة من الألياف العصبية تقوم بوظيفة التفاعل التبادلى للمعلومات بين نصفى المخ البشرى الأيمن المستوى عموما عن الصور والانفعال والحركة والأيسر المختص باللغة (المترجم)

(٨) سرجى بروكفيف (١٨٥١ - ١٩٥٣) مولف موسيقى روسى شهير من أشهر أوبراته البرتقالات الثلاث (١٩١٩) وملاك النار (١٩١٩ - ١٩٢٦). والحرب والسلام (١٩٤٧ - ١٩٤٨). (المترجم).

(٩) أى مرتبطة بذروة الشهوة الجنسية (المترجم)

(١٠) طبعاً هذه مجرد إشارة إعجاب من مؤلف هذا الكتاب بقدرات فاجنر على الكشف عن الطبيعة الخاصة للعلاقات الإنسانية وذلك قبل أن يقوم العلماء المهتمون بدراسة السلوك الجنسى أمثال باسترز وجونسون بذلك فى خمسينيات هذا القرن العشرين (المترجم)

(١١) يقوم العلماء المهتمون بدراسة السلوك الجنسى أمثال باسترز وجونسون بذلك فى خمسينات هذا القرن القرين. (المترجم)

(١٢) شىء أو مجموعة أشياء، غالبا (وليس دائما، ماترتبط بنوع من الحيوانات (كالذئب مثلا) أو النباتات كالنخلة ينظر إليها أعضاء جماعة معينة أو مجتمع باعتبارها ذات دور سحرى ورمزى خاص بالنسلية لهم وقد نظر فرويد إليها فى كتابه الطواطم والتابو (١٩١٣) باعتبارها التعبيرات الرمزية عن الأب الأول أو البدائى (المترجم)

(١٣) أوبرا من تأليف موتسارت (المترجم)

(١٤) أوبرا من تأليف «جيلبرت» وسوليفان» (المترجم)

(١٥) سنميز هنا كما ذكرنا سابقًا بين كلمتى كاهن Priest التى هى رتبة دينية مسيحية على نحو خاص. وكاهن ساحر Shamman التى يدور حولها الحديث. (المترجم).

(١٦) وهى النزعة التى يعتقد أصحابها أن أرواح الموتى تتصل بالأحياء عبر وسيط معين. (المترجم)

(١٧) الإشارة هنا إلى المصادفة والعشوائية التى قد تحدث بها الأمور فى مثل هذه الممارسات. (المترجم)

(١٨) فى ضوء نظرية سكنر عن التعلم والمسماة بنظرية التعلم أو التشريط الاجرائى operant Canditang يعطى التدعيم أو المكافأة للاستجابة المطلوبة فى ضوء جداول معينة بعضها مستمر وبعضها متقطع وخلال هذا النوع الأخير لايعطى التدعيم عقب كل استجابة صحيحة بل عند صدور بعض الاستجابات المطلوبة (كل ثالث استجابة صحيحة مثلا) وفى ضوء جداول نسب معينة، ثابتة أو متغيرة (المترجم)

(١٩) الكلمة المستخدمة هنا قديمة وترتبط بوجهة قديمة من النظر كانت تربط الاضطراب العقلى بأطوار القمر وتغيراته. (المترجم)

(٢٠) ممثل بريطانى ولد عام ١٩١٤ من أشهر أفلامه جسر على نهر كواى ١٩٥٧ ولورنس العرب ١٩٦٢ والطريق إلى الهند (١٩٨٤)

(٢١) جيمس دين: ممثل امريكى ولد عام ١٩٣١ ومات فى الرابعة والعشرين من عمره عام ١٩٥٥ وقام بتمثيل ثلاثة أفلام فقط أشهرها «شرق عدن» عن رواية لجون شتاينبك عام ١٩٥٥ (المترجم)

(٢٢) شيرلى ماكلين: ممثلة امريكية ولدت عام ١٩٣٤ وقامت بتمثيل عدد كبير من الأفلام الكوميدية والإنسانية (المترجم)

(٢٣) جليندا جاكسون: ممثلة وسياسية بريطانية ولدت عام ١٩٣٦.
(المترجم)

(٢٤) فيفيان لى: ممثلة بريطانية (١٩١٣ - ١٩٦٧) تزوجت من لورنس أوليفييه وأشهر أدوارها: ذهب مع الريح (١٩٣٩) ماتت بالسل فى الثالثة والخمسين من عمرها (المترجم)

عيناك

عيناكِ مرجٌ أخضرُ   يمرح فيه القمرُ
كم تاه فى أعشابه   نجم.. ورفَّت درر
الزنبقات حوله   لوّنهن الخَفَرُ
ينعسن فى خميلة   هوّم فيها السحر
تنهل نعمةً.. دلالا   فتنةً.. تزدهر
وعالما ملوّنا   ما ذاع عنه خبر
عيناك كم ألهمتا   فراح يحكى الوتر

على مداهما أرى ... بحرًا ولستُ أبحر
أرنو إلى أعماقه ... فيستبينى الخدر
غرقت فيه بعدما ... ضيّع عمرى الحذر
فغيمت مشاعرى ... وانهال فىّ المطر
ياطفلتى أقولها ... غيرك بى يفتخر
ياطفلتى ماضرنى ... أنى بدأت أكبر
فثروتى تجاربى ... وحبىَ المُعمرُ
وحكمتى.. وخُلقى ... وما به أُشْتَهَر
لم يمتلكها عاشق ... غيرى.. غرير.. أخضر
الخمر فى شبابها ... ماء...فكيف تُسْكِرِ؟



نـازك المـلائـكـة
قـصـاصـة

البراق عبد المعطى المحجوب

صدرت عن المجلس الأعلى للثقافة مؤخرًا المجموعة القصصية الأولى للشاعرة الرائدة نازك الملائكة بعنوان **الشمس التى وراء القمة**[1]. والكتاب يحتوى على سبع قصص تتناول موضوعات منوعة عُرف اهتمام الشاعرة بها فى دواوينها الشعرية المختلفة: مثل عالم الأطفال وتجارب النضوج فى «ضفائر السمراء عالية»، وتجربة الاغتراب فى الوطن فى «ياسمين»، والحب والعلاقات بين الجنسين فى «منحدر التل» التى تتناول وضع مهجرى فلسطين عام ١٩٤٨، بالإضافة إلى رؤية خاصة لقضايا البيئة فى «قرابين لمندلى المقتولة» التى ترسم صورة لحروب المياه التى يمكن أن تحدث فى المستقبل فى الشرق الأوسط عبر تصوير ما حدث لقرية عراقية قُطعت عنها مياه نهر الفرات فى الأربعينيات، وصورة شعرية مميزة **لعنيزة وامرئ القيس** تقدمها الشاعرة فى قصتها «رحلة فى الأبعاد». وهذا التنوع فى الموضوعات لا يأتى على حساب العمق فى تناول الشخصيات، ولا يحد من قدرات الشاعرة على استخدام الأسلوب الشعرى السهل الممتنع الذى عُرفت به.

فى مقدمة المجموعة التى اشترك فى كتابتها زوج الشاعرة وابنها، يذكران أن هذه القصص قد كُتبت ما بين عامى ١٩٥٨ ـ ١٩٧٨، وأن اثنتين منها، «ياسمين» و «قرابين لمندلى المقتولة» قد نُشرتا فى مجلة الآداب البيروتية وقت كتابتهما فى عامى ١٩٦٠ و ١٩٧٨. وهنا يظهر سؤال نقدى تفرضه المساحة الزمنية بين وقت كتابة القصص، وتاريخ نشرها: فهل يجدر بالنقاد قراءة المجموعة حسب الأحداث والرؤى الشائعة أثناء فترة كتابتها، أم تتبع وسائل التحليل السائدة فى وقت قراءتهم لها؟ ومن الواضح أن المشهد الأدبى قد تغير كثيرًا خلال الأعوام الثلاثين الماضية، خاصة بعد بزوغ

شمس الأدب النسائى وظهور مدارس الحداثة وما بعدها فى ميدان النقد.

الرأى الذى أقدمه هو أن هذه المجموعة القصصية ترتبط أولاً بظاهرة الاغتراب الواضحة فى التراث العربى الشعرى النسائى القديم والأدب الأنثوى الحديث. ولكنها تتميز كذلك بمحاولة استكشاف أسباب هذه الظاهرة عن طريق استخدام الأساليب التى شاعت فى مرحلة الحداثة وما بعدها: مثل السعى لمراجعة التراث الأدبى وإعادة تقييمه من وجهة نظر نسائية معاصرة، والاعتماد على تداعى الخواطر للتعبير عن المسكوت عنه، بالإضافة لكتابة تجارب الجسد النسائى من أجل رسم صورة إيجابية له تستنبط قيمًا أخلاقية أكثر إنصافًا. فكما سنرى، هذه المجموعة القصصية تعتمد على أساليب بلاغية وتقاليد قصصية ترتبط بتجارب الإنجاب والأمومة وتقدم بهذه الطريقة رؤية أخلاقية قد تخفف من حدة ظاهرة اغتراب الوعى المؤنث فى مجتمعاتنا.

وليس كل هذا بغريب على الشاعرة. فقد تكون نازك الملائكة أول من تنبأ بظهور أدب عربى نسائى خاص حين قالت فى محاضرة ألقتها فى بغداد عام ١٩٥٣: «فنحن إذا سلمنا بالفوارق الجنسية بين المرأة والرجل كان لابد لنا أن ننتظر اختلافًا نوعيًا بين مواهب الجنسين. ولا شك فى أن التفكير النسوى سيكون وجهة نظر جديدة بالنسبة إلى التفكير الإنسانى»(٢). ومن الممكن أنها قد كتبت مجموعتها القصصية هذه وهى تسعى للتعبير عن بعض جوانب وجهة النظر الجديدة التى تنبأت ببزوغ شمسها. فبالرغم من أن كلاً من هذه القصص السبع تستطيع الوقوف بمفردها مستقلة عن الأخريات، إلا أننا نرى هاجسًا مشتركًا يجمع بين العديد منها، وهو كيفية صياغة المجتمع العربى للوعى النسائى، ما هو كائن وما يمكن أن يكون، بكل ما تطرحه هذه القضية من أبعاد وتعقيدات.

تجربة الاغتراب فى الأدب النسائى:

لنازك الملائكة رأى خاص فى قضية المرأة والاغتراب نشرته فى كتابها **التجزيئية فى المجتمع العربى** حيث لاحظت أن وضع المرأة فى الخمسينيات من هذا القرن يجعل من الصعب تقييمها حسب المعايير الأخلاقية السائدة. فالتقييم الأخلاقى يتطلب حرية الاختيار بين عدة خيارات متاحة. والشاعرة تؤكد أن هذا القدر من الحرية ما كان متوفرًا لغالبية النساء فى المجتمعات العربية إذ تقول:

بقيت المرأة طيلة هذه العصور فى حالة من السلبية الكاملة التى تجعل كل حكم أخلاقى عليها غير ممكن. فقد انتهى بها القسر والإلزام إلى أن تكون حياتها سلسلة طويلة من الامتناعات عن السلوك فلم تتصف بأية أخلاق إيجابية. وقد أدى بها احتفاظها بطاقاتها النفسية الخصبة فى أعماق نفسها إلى أن تستعيض عن السلوك بقناع خارجى، المقصود فيه أن يكون واقيًا يحمى هذه الأعماق المشلولة من أن تلوح كسيرة سلبية لا كيان لها. وعلى هذا القناع انصبت الأحكام الخلقية.

نرى فى هذه الفقرة نقيضين: الأول، الأخلاق الإيجابية، وهى مبنية على حرية الاختيار التى كثيرًا ما حُرمت المرأة منها. أما الأخلاق السلبية، فهى قد تكون

تصرفات سليمة من وجهة نظر أخلاقية، ولكنها فى الواقع «امتناعات» يفرضها النظام الاجتماعى السائد، أى أنها مبنية على القسر، ولذلك لا تدل على وجود إرادة حرة للإنسانة التى اختارتها. وفكرة «القناع الخارجى»، أى التصرف حسب ما يتوقع الآخرون من الفتاة أن تتصرف،وتقبلها لهذا النمط السلوكى عبر الاعتياد وعدم التفكير، تُعرف ظاهرة الاغتراب فى الأدب النسائى وتوضح مغزاها بطريقة مفيدة. فحتى لو بدت لنا تصرفات بطلة قصة أو رواية سليمة، فأسباب عدم سعادة هذه البطلة هى أنها قد قُسرت على اتخاذ هذه القرارات. الاغتراب إذن ينتج عن عدم إتاحة الخيار الأخلاقى للإنسان.

ربما تعبر أشهر أبيات الشعر النسائى قاطبة عن هذا الوضع. الشاعرة هى ميسون بنت بحدل الكلبية. وقد كانت زوجة الخليفة الأموى الأول معاوية، وأم ابنه يزيد. ولكنها ما كانت سعيدة فى القصر الملكى. وربما لم تقر فى قرارة نفسها بعض أفعال الرجل الذى قدر لها الزواج به. وحين اشتكت، لم تحادثه فى هذا الأمر. فمطابقة الكلام لمقتضيات الحال، «القناع الخارجى»، من خصال المرأة، خاصة لو كان زوجها هو الخليفة الأموى الأول المعروف بالقسوة والدهاء. وهكذا اشتكت من عدم تأقلمها مع الحياة فى المدينة، وذكرت رغبتها بالسفر إلى منازل قبيلتها فى الجزيرة العربية، فأجابها الزوج ساخرًا غاضبًا: «أنت فى ملك عظيم ما تدرين قدره، وكنت قبل اليوم فى العباءة»، فرددت الأبيات التى عُرفت بها:

لَبَيْتٌ تخفق الأرواحُ فيه
أحب إلىّ من قصرٍ منيفِ
ولبس عباءةٍ وتقرّ عينى
أحبُّ إلى من لبس الشفوفِ
وأصوات الرياحِ بكل فج
أحبّ إلى من نقرِ الدفوفِ[4]

تعتمد هذه الأبيات على منطق المقارنة التفضيلية، وهو الأسلوب السليم للتعبير عن تعفف الشاعرة عن حياة الملوك. ولكن ما يميز القصيدة هو تأكيد ميسون على رفض ما اختاره زوجها لها عبر تكرار «أحبُّ إلىّ» فى كل بيت، مما يعنى أن القيم الأساسية التى تؤمن بها وطموحاتها تختلف عن قيمه وطموحاته. وهذا هو الاغتراب الذى تعبر عنه الصور الحسية: فالشاعرة لا تستمتع بأصوات الطبول فى الحفلات الملكية، ولاترى أية قيمة للقصر المنيف الذى فعل زوجها وابنها ما يعرفه الناس عنهما فى سبيل الوصول إليه والإقامة فيه هما... وذريتهما.

وموضوع الاغتراب يشكل الخلفية التى تتحرك أمامها بطلات **الشمس التى وراء القمة**. هناك مثلاً الشعور بعدم القدرة على الانتماء للتراث الأدبى والأخلاقى الذى خلفته أجيال سابقة فى قصة «ضفائر السمراء عالية». هنا تقوم بطلة القصة ندى مع إخوتها بالبحث عن كنز مفقود منذ عشرات السنين فى المنزل العتيق الذى يسكنون فيه. وهذا المنزل، الذى تم إنشاؤه

منذ ما يقارب مئة وخمسين عامًا قبل وقوع الأحداث التي تذكرها القصة في سنة ١٩٣٢، يحتوي على غرف مغلقة منذ أجيال ترقد فيها بقايا الأثاث القديم وأدوات الطبخ وغيرها مما استخدمه الأجداد وتركوه ورحلوا. ففيه ممرات خفية،وأقبية تحت الأرض، بل يسكنه ملاك صالح. بسبب ارتباط هذا المنزل الواضح بالماضي في القصة، يمكن القول إنه يرمز للتراث. تتوارد الخواطر التالية في نفس البطلة وهي تفكر فيه:

إننا نسكنه منذ ولدنا ومع ذلك لا نعرف عنه إلا القليل. هناك غرف كثيرة وكبشكانات مغلقة منذ زمن بعيد، وكانها الغرفة رقم اربعين في تلك القصة من الف ليلة حيث يعلقون البنات الجميلات من اهداب عيونهن. وهناك سرداب السن الرهيب الذي لا نعرف عنه إلا انه شديد العمق تحت الارض وقد مات فيه زوج العمة مريم من الرعب، وكلما مررنا به زلزلنا الخوف، واحيانًا نطل من الكوة الصغيرة التي نصبوها في اعلاه،فلا نرى إلا الظلمات المخيفة ولا شيء غيرها(٥).

لا توجد دلالة على رمزية مساحة هذا المنزل خير من ذكر قصص الف ليلة وليلة التي تبقى في لب التراث الأدبي الشرقي. ومن الواضح أن مشاعر البطلة تجاهه هي مزيج من الحب والرهبة. فهي تدرك أنها لا تستطيع الخروج من الماضي الثقافي الذي يمثله منزلها كلية. بل إنها تسكن فيه. ولكنها كذلك تخشى دخول جميع غرفه، وتذكرنا بان الكثير من الفتيات حبسن في بعضها وما استطعن منها فرارًا. هناك أيضًا رجال ممن دخلوا لاستكشاف أروقة هذا التراث، وماتوا هناك. ولكن القصة أيضًا تؤكد إمكانية وجود كنز مخفي في أحد هذه الأروقة. أي أن هناك فوائد كثيرة لدراسة تراثنا ومعرفته، ولكن على شرط ألا يقيد هذه التراث الإنسان ويحد من حريته الفكرية.

«قرابين لمندلي المقتولة - قصة للعطاش» تعبر أيضًا بشكل رمزي عن الاغتراب،ولكن هذه المرة بسبب الظروف السياسية. فلأحداث القصة تاريخ حزين: كانت مندلي قرية عراقية قُطع عنها الماء نتيجة لإنشاء دولة مجاورة لسد في الأربعينيات لاستغلال الماء لصالحها. والقاصة، التي تخلد هذا الحدث المأساوي حين تكتب قصتها عنه، تخلق شخصيات خيالية ترفض هذا الوضع وتثور عليه وتحاول تغييره. أما موضوع القصة،وهو العطش، فقد تناولته الشاعرة في مقال لها بعنوان «العطش والتعطش في الأغاني العراقية» تدرس فيه الشعر النسائي الشعبي المُغنى في العراق. وهي في بداية هذا المقال تذكرنا بأن الريف العراقي يعتمد على الزراعة، ولذلك ترتبط ظواهر الحياة الاجتماعية المختلفة السائدة فيه - ومنها بعض الرموز الشعرية الشائعة - بالماء بشكل أو بآخر. وعن المغزى الأساسي الذي تعبر عنه هذه الأغاني الشعبية وما تدله على نفسية كاتباتها، تقول الشاعرة ما يلي:

فلو التفتنا إلى اغانينا الشعبية لوجدنا في معانيها معنىً عامًا يتكرر على صور كثيرة ويفاجئنا مختبئًا في الأبيات والمقاطع هنا وهناك. ذلك هو معنى الإحساس بما لا يتحقق، باستحالة الوصول إلى الغاية وبعدم القدرة على تحقيق ما يبدو قريب المنال.

سكان الريف، خاصة النساء منهم، سيكن لدرجة كبيرة بسبب ظروفهن الاجتماعية أقل قدرة من الآخرين على تحقيق غاياتهن وما يطمحن إليه. ولذلك يعبرن عن أوضاعهن عبر رمز يتكرر كثيراً فى قصائدهن وهو العطش الذى لا يمكن أبداً أن يرتوى. وقصة «قرابين لمندلى المقتولة» حين تتحدث عن انقطاع الماء، تعنى أيضاً نهاية الشعر ورموزه، والحياة الريفية الجميلة، وكل الظواهر الاجتماعية الأخرى التى ترتبط بالماء بشكل أو بآخر. ولذلك تسمى الشاعرة مرثيتها لمندلى: «قصة للعطاش» حيث يرمز العطش هنا لنهاية كل طموحات سكان القرية. وقد تكون هذه القصة الأولى من نوعها لا لأنها تتناول موضوع التصارع على موارد المياه المحدودة الذى نحس به الآن، والمتوقع أن يتفاقم فى المستقبل، فحسب، بل لأنها توضح تأثير هذا الصراع على أفراد عاديين ترسم صوراً لهم.

ينتج عن عدم القدرة على الانتماء للقيم السائدة فى هاتين القصتين وغيرهما خواص نفسية مميزة تقوم الشاعرة القاصة بتحليلها فى «ياسمين». فوداد بطلة هذه القصة لا تستطيع التأقلم مع أسلوب حياة أفراد أسرتها بعد عودتها من رحلة دراسية استغرقت أربع سنوات إلى الولايات المتحدة وهى تصف مشاعرها فى الفقرة التالية:

ماذا يصنع البعد بنا؟ فى امريكا حسبت انه يقوم بعملية محو بطىء لما حملناه معنا من عالمنا القديم. إنهم يحسبون اننا نكتسب كثيراً من حياتنا فى الخارج بدون أن يتخيلوا الثمن الذى ندفعه. إن حياة البعد المنفصلة هذه ليست كلها مباهج، وتكاليفها الشعورية فى الغالب باهظة. بعضنا يدفعها فى الخارج وبعضنا يدفعها فيما بعد. إننا نعود إلى الوطن وقد تغيرنا وتراكمت فى أنفسنا طبقات جديدة أجنبية، الطبيعة تترسب فى خلاياها وجوه غير مالوفة، واصداء عبارات من مجالس مجهولة، ورؤى اماكن بعيدة ودروب تتلوى فى مزارع تختلف عن مزارعنا، وغرف فى بنايات لا تشبه بناياتنا. (٢٢ - ٢٣).

اغتراب المرء عن قيم المجتمع الذى يعيش وسطه إذن يعنى تمزق الوعى إلى أجزاء منفصلة عن بعضها البعض. هناك أولاً عملية محو بطىء للصفات والقيم القديمة التى امتلكها الفرد وآمن بها فى زمن ما ثم تكون صفات جديدة مناقضة. والشاعرة تعتمد على استعارات من علم طبقات الأرض للتعبير عن فكرة أن الجديد والقديم يسكنان داخل الذات المغتربة سوياً ويبقيان هناك فى حالة صراع دائمة: فالطبقات القديمة «تترسب فى خلاياها» أفكار وصور جديدة معادية.

الاغتراب إذن ليس شعوراً طارئاً نتيجة للسفر يمكن التخلص منه بحلم العودة إلى الجذور والحياة حسب قيم استفاد الناس منها فى زمن ما - كما يتوهم البعض. إنه وعى مميز، رؤية خاصة للوجود تؤكد أننى أختلف عمن أعيش معهم. وعيى وتجاربى مميزة ولذلك لا أستطيع الانتماء لدنياهم وإن سعيت لذلك. فأنا أجد صعوبة فى تقبل رؤيتهم للموجودات وطريقة تعاملهم معها.

هناك الكثير من الرؤى الروحية، والكوابيس الليلية، فى هذه المجموعة القصصية، وهى جميعاً تعبر عن عدم القدرة على الانتماء. فالنفس الممزقة لا يمكن جمع

شملها، ورتق الفتق الذى تكونت على أساسه بسهولة. فالكوابيس تنبع من الجرح الذى مزق الذات، وتعبر عنه. تصف بطلة «ياسمين» أحد كوابيسها فى الفقرة التالية:

كان المكان كبيرًا شاسعًا اشبه بمحطة قطار امريكية. وكانت معى حقائب ثقيلة كثيرة. ثم اقبل إنسان لم اميزه فى الحلم ووقف يكلمنى لدقائق. وحين ذهب والتفت لم اجد حقائبى. كان مكانها فارغًا حين نظرت ولسبب ما اخافنى هذا الفراغ، وبدا معارضًا للمكان الذى كانت تملأه حقائبى العديدة. ورحت أبحث فى المحطة عن حقائبى، واصعد سلالم واهبط اخرى، سلالم تجرى فى دوائر كابوسية الطبيعة. وكنت ارى حقائبى كل مرة من بعيد فائق من اننى ساصلها بمجرد ان ادور حول التواءة السلم. ولكن الدرجات كانت تنتهى فجاة بجدار يبزغ من الفراغ وينتصب امامى. أو يسلمنى السلم إلى انحناءة لولبية هابطة تجعل حقائبى ابعد مما ظننت. ثم راحت الجدران تضيق والممرات تتعقد وتطول والسلالم تشتبك وانا لا اصل لأى مكان قط. ثم دوى صوت هائل وكان قطارين قد اصطدما، واستفقت(٣٢).

هذه المساحة تجسد الذات النسائية التى تتكون من سلالم «تجرى فى دوائر كابوسية الطبيعة»، وتعيق الوصول للغايات وجدران تنبثق من الفراغ فجأة، ولعلها ترمز للكبت، لأنها تحيل بين المرء وتحقيق أهدافه. فالفقرة تصف حرفيًا عدم قدرة المرء على الحصول على ما يبتغيه. أما المعنى الأعمق فهو أن النفس قد تمزقت، وأن مساعى البطلة لرأب الصدع لن تجدى. فالحقائب ترمز لجزء من الذات تحاول البطلة الوصول إليه بلا فائدة. والتصادم الأخير بين القطارين يوضح أن أجزاء الذات المختلفة فى حال تصارع دائم.

وقد كتب فرويد مقالاً مشهورًا عن الغرابة فى الأدب "The Uncanny" حيث تحدث عن الطبيعة الكابوسية لأماكن بعينها، نراها لأول مرة، فتبدو كأننا قد شاهدناها سابقًا، ولا نستطيع أن نتذكر متى. ولهذا السبب تشدنا هذه المساحات إليها، ولا نستطيع منها فكاكًا. وفرويد يعتقد بحدوث خلط بين المساحة والذات فى هذه الأحوال: أى أن ما يشدنا لهذه الأماكن هو تعبيرها عن لحظات تكون الذات لأول مرة، حين ابتدأت النفس تدرك بعدها عن المساحة التى تحيط بها، وأن المكان ليس جزءًا منها. وفى اغرب فقرات هذا المقال يقدم فرويد تجربة شخصية مر بها كمثال على ما يتحدث عنه، وهذه التجربة تشبه كثيرًا الكابوس الذى ذكرناه أعلاه، إذ يقول:

ذات صباح بينما كنت اتجول فى الشوارع الفارغة لمدينة ريفية وجدت نفسى فى منطقة حيث لاحظت النسوة ملونات الوجوه مطلات من الشبابيك. فهربت من الشارع. ولكن بعد تجوال طويل وجدت نفسى قد رجعت لذات المكان حيث بدأ الناس يلاحظون وجودى. حاولت الخروج من الشارع مرة أخرى، وتهت فى حوار ضيقة كل منها يسلمنى لأخرى، حتى رأيت ذات الموقع للمرة الثالثة. وهنا

اصابتنى حالة من الرعب، وقررت مساءلة احدهم عن أقرب الطرق للفندق(٦).

فرويد يلاحظ أن تكرار عودته لذات الموقع،وفقدانه للسيطرة على المساحة، يمثلان نفسيًا تراجعًا إلى اللحظات الأولى لتكون الذات عبر عقدة أوديب، ولشعور الوعى لأول مرة بأن الإنسان ليس جزءًا من جسد الأم. فالعودة لذات الموقع، وتكرار الفشل فى الفرار من هذه المساحة عدة مرات، تعنى أن الإنسان لم ينجح فى كبت هذه التجارب الأولية، بحيث بقى بعض ما مر به من شقاء وبؤس، ولذات ونشوة، فى الذاكرة برغم عوامل الكبت. وفرويد يؤمن بأن بعض اللذة التى يشعر بها الفرد فى أثناء قراءة الأدب تنتج عن نجاح الأديب فى تذكيرنا، ولو جزئيًا، بما نسيناه، أى كيفية تكون شخصياتنا عبر الابتعاد عن الأم والارتباط شيئًافشيئًا بعالم الأب. الأعمال الأدبية حسب هذه الرؤية النفسية تنجح فى التأثير على نفوس القراء لأنها تذكرهم بالأم التى يتم مسح صورتها من قبل الحضارة الإنسانية حتى تحتل مكانها صورة الأب والقيم والمبادئ التى يمثلها.

ومجموعة نازك الملائكة القصصية تتميز بصفة خاصة تفصل بينها وبين الكثير من أعمال الأدب النسائى المعاصر: فهى لا تحتوى على شخصيات أبوية قاسية تتحكم فى البطلات ـ باستثناء الشخصيات السياسية المتسلطة على أرزاق العباد ورقابهم فى قصة «قرابين لمندلى المقتولة». أما الآباء فهم موجودون ولكن فى الخلفية، بينما تظهر خصال الأم الطيبة وحنانها واضحة جلية فى غالبية القصص. وأعتقد أن الكابوس الذى ذكرناه أعلاه تنطبق عليه هذه القاعدة. فهو ـ مثل المثال المشابه له الذى يذكره فرويد ـ يرمز للأم، وللدور الأمومى الذى ترغب وداد، بطلة القصة، بأن تلعبه مع أختها الصغيرة ياسمين.

وللشاعرة نازك تجربة مأساوية مع والدتها قد تفيدنا فى فهم أسباب احتلال الأم موقع الصدارة فى هذه المجموعة القصصية: فقد كانت والدتها ـ أم نزار الملائكة ـ شاعرة كتبت أكثر قصائدها فى موضوع القضية الفلسطينية ونشرت بعضها فى الأربعينيات لتحذر العرب من الخطر المحدق بهم، قبل قيام الدولة الإسرائيلية، وبعدها. وفى عام ١٩٥٣، اكتشفت أسرة الملائكة أن أمهم مصابة بسرطان الدماغ، وكان أفضل الأطباء المتخصصين فى هذا الموضوع فى العراق آنذاك من اليهود. وقد قرر الطبيب فى بغداد تحويلها إلى طبيب آخر يهودى أيضًا لإجراء عملية فى لندن. وبالرغم من خوف الأم، وإبلاغها لابنتها بأن هؤلاء الأطباء قد يؤذونها كعقوبة لها على ما نظمت، قررت الأسرة أن تسافر السيدة نازك مع والدتها إلى لندن لإجراء العملية. ماتت الأم هناك. وقد كتبت الشاعرة آنذاك لوالدها رسالة طويلة للتعزية ذكرت فيها أن أمها كانت سعيدة فى لندن وأنها ماتت مبتسمة، وقالت كل ما يجب أن تقوله فى هذا الوضع الحزين، ولكنها فى ختام الرسالة عبرت عن مشاعرها قائلة: «إن من حسن الحظ أنكم لم تروها فى أيامها الأخيرة، ويكفى أن أحمل هذا الألم الأبدى فى قلبى. الألم الأكّال العاصف. ياإلهى، يجب أن تساعدونى يا أبى على النسيان». وقد عاشت نازك فى واقع الأمر أيامًا مريرة حزينة فى لندن حتى تمت مراسم الدفن فى مقبرة إسلامية هناك. والشاعرة، التى سعت لإحياء ذكرى أمها عن طريق جمع شعرها ونشره فى ديوان

باسم انشودة المجد بعد سنوات، تاثرت كثيرًا بهذه التجربة الحزينة، خصوصًا بتنبؤ أمها أن يقتلها الأطباء بسبب المواضيع الشعرية التى تتناولها فى قصائدها. وهى تعلق على هذا فى المقدمة التى كتبتها لديوان والدتها إذ تقول: «قضيت اربعة أيام رهيبة فى لندن لا أقوى على النوم. وكنت أتعذب بفكرة عنبر الموتى الذى ترقد فيه أمى الحبيبة. وكانت كلماتها لا تفتأ ترن فى سمعى: إنهم سيقتلوننى»[٧].

ومن المؤكد أن الدافع القومى قد اشتد قوة فى نفس شاعرتنا بسبب هذه المأساة الشخصية، ونتج عنه أن القضية الفلسطينية كان لها دور كبير فى كل ديوان ودراسة قدمتها على مدى الخمسين عامًا الماضية. بل إن أحد القراء فى مجلس الثقافة أبلغنى أن أجمل قصص الشمس التى وراء القمة هى: «منحدر التل» التى تتناول اغتراب أسرة فلسطينية نتيجة لحرب ١٩٤٨.

وهذه الرؤية النفسية لاغتراب المرأة، كعدم القدرة على الانتماء لعالم الأدب، ومحاولتها لاسترجاع صورة الأم ومتابعة طريقها وتقبل قيمها، قد تكون مفيدة، لا فى تحليل المجموعة القصصية التى تتناولها فحسب، بل لفهم الأدب النسائى عمومًا. فعدم القدرة على الانتماء فى كتابات النساء، كثيرًا ما تنتج عن تمزق الذات إلى قسمين من الصراع بينهما تنبع الكتابة والإبداع. القسم الأول، ينتمى لعالم الأب، ويطابق الكلام لمقتضيات الحال، ويخشى مغبة الصراحة الجارحة. إنه القناع والدرع الواقى الذى تتحدث عنه الشاعرة فى مقالتها التى استشهدنا بها أعلاه. أما القسم الثانى، المسكوت عنه عادة، والذى يمثل الأم، فيسعى للتعبير عن نفسه بعدة وسائل فى العمل الأدبى، منها الكوابيس، وتوارد الخواطر، وكتابة الجسد، وغيرها. وعن استخدامات الشاعرة لبعض هذه الأساليب للتعبير عن قيم أمومية سنتحدث فى بقية هذه الدراسة.

كتابة الجسد كبحث عن قيم الأم:

قد تكون كتابة الجسد محاولة للتفوق على تحكم الوعى الذى كونه المجتمع الذكورى، أى على الشعور بالاغتراب عن طريق السماح لتجارب جسدية مميزة لم يتم الحديث عنها من قبل بالظهور فى العمل الأدبى. الجسد النسائى كثيرًا ما ارتبط بالعار، أو بالضعف، والمرأة قد تحس بأنها غير قادرة على التعامل معه، بل قد تحتاج لبدائل كثيرة حتى تتقبله[٨]. والكتابة عن الجسد بطريقة إيجابية، والتأكيد على أن (أنا) الكاتبة ترتبط بشكل ما بهذا الجسد، بدلا من أن تفر منه وتنفر عنه، قد تكون مفيدة فى التخفيف من حدة الاغتراب، لأنها تساهم فى تغيير الصور الشائعة وتخلق قيمًا جديدة ناتجة عن تجارب جسدية نسائية خاصة لم يتم الحديث عنها سابقًا. فللجسد النسائى القدرة على الحمل والإنجاب، أى إنتاج الحياة البشرية، ورعاية الطفل، عبر الرضاعة وغيرها.

والتساؤل هنا هو هل يمكن لهذه الخواص الجسدية، والمزايا النفسية الموازية لها، أن تساهم فى إنتاج عمل أدبى يقدم وجهات نظر مخالفة لما كتبه الرجال؟

كاتبات عربيات ينتمين للجيل التالى لفازك طرحن هذه الأسئلة واختلفت إجاباتهن بشأنها. الأديبة غادة السمان ترى فى عملية الإنجاب خطرًا على الكاتبة وعلى الإبداع الأدبى. فهى تقول فى مقابلة مشهورة:

منذ الايام الاولى للحمل شعرت انى مستعمرة. هناك كائن غامض فى احشائى يعطل لدى كل طاقاتى الفكرية، شعرت انى اتامر على الفنانة فى اعماقى لصالح هذا الكائن الغريب. لم تكن علاقتنا ودية، فانا دومًا اثور ضد ما يحول دونى ودون تحقيق ذاتى ككاتبة. وقد ثرت على ذلك الكائن الطفيلى الذى يحتلنى وينصب راياته فى حواسى كلها. ثرت عليه ثورة من نوع غريب، ثورة سكونية، ثورة مستسلمة. فقدت القدرة على التفكير وفقدت القدرة على الكتابة[٩].

ترى غادة المراة الحامل كائنًا ضعيفًا، غير قادر على التفكير ناهيك عن الخلق والإبداع. بل إن الجنين عبارة عن مخلوق طفيلى مثل اية جرثومة تصيب الإنسان بمرض. وهذه الصورة صادقة علميًا، لأن تعريف الأطباء للطفيليات التى تعتاش على مُعيلها ينطبق كلية على الجنين. ومع ذلك، فإن فى هذا التشديد على سلبية علاقة الأم بطفلها دلالة على اغتراب الجسد المؤنث فى مجتمع قيمه رجولية.

تقدم نوال السعداوى رؤية مخالفة أكثر تعقيدًا عن علاقة تجربة الحمل والإنجاب بالكتابة الأدبية النسائية. وهذا يحدث فى قصة طويلة قديمة تدعى «الخيط» نشرتها الروائية المعروفة عام ١٩٧٢. وأسلوب هذه القصة الغامضة يعتمد على تداعى خواطر البطلة التى يقترب حديثها من الهلوسة. فى الفقرة التالية تصف نجاحها فى كتابة رسالة إلى طبيبتها، بديلة الأم، بأنها عملية إنجاب من نوع ما:

كالسحر، كالسر الخفى، يكمن فى الكلمات المالوفة القديمة حين اضعها الكلمة وراء الكلمة فتصبح فوق السطر كلمات جديدة لم اسمعها ولم اقراها من قبل. لها نبض كنبض القلب. وامتدت يدى تتحسس قلبى فإذا باصابعى تلتف حول جسم صغير، له راس مستدير شعره ناعم، وله عينان واسعتان يشف سوادهما من تحته لونًا ازرق يترقرق كسطح بُحيرة[١٠].

بطلة نوال ترى فى عملية الكتابة خلقًا للحياة بشكل ما. فللعمل الأدبى الجيد استقلاليته عن الكاتبة حتى يبدو كأن أبطاله قد قطعوا الحبل السرى وباتوا مستقلين عنها بالفعل. ولكن العلاقة بين العمليتين فى قصة «الخيط» لغوية: فالمراة تكتب رسالة لطبيبتها الغائبة وتتوقع اجوبتها تمامًا كما تشعر بنشاط جنينها داخل جسدها وتحادثه بينما هو لايزال غير قادر على الرد عليها. هى تحيى الآخر عبر محادثتها له قبل أن يأتى للوجود، وتجلب طبيبتها للحضور عبر كتابة الرسالة، أى قصة «الخيط»، لها وعنها، ولكنها تحيى نفسها أيضًا فى ذات الآن. فعن طريق محاورة الغائبة وجلبها للحضور التمثيلى الرمزى، تتحرر البطلة من الشعور بالاغتراب وتجد فى نفسها رغبة فى العيش يتم التعبير عنها بشكل رمزى عبر عملية الإنجاب ومشاعر الأمومة الناتجة عنها.

إن محاورة الغائبين عن طريق رسم صورة خيالية لهم فى عملية إنجاب رمزية، هى الأساس المادى والأسلوب البلاغى الذى تعتمد عليه الكثير من أفضل أعمال الأدب النسائى القديمة والحديثة. فأدب الرثاء

الذى كتبت المرأة العربية أجمل أشعارها فيه، عبارة عن حديث عمن رحلوا، أو معهم. وللمرأة قدرة أكثر من الرجل على الرثاء فالطبيعة وهبتها شرف إنجاب الأطفال بمعاناتها، ومن يشعر بهذا القدر من الخصوصية بكيفية تكون الحياة، يقدرها حق قدرها ويحزنه فقدانها. ومن أشهر من كتبن شعر الرثاء **ليلى الأخيلية**، التى تحادث حبيبها **توبة** بعد وفاته فى معركة معروفة، بالأبيات التالية:

فلا يبعدنْكَ الله يا توبُ هالكا
أخا الحرب إن دارتْ عليك الدوائرُ
فآليْتُ لا أنفك أبكيك مادعت
على فنَنٍ ورقـــاءُ أو طارَ طائر(١١)

وفى محادثة الغائب بهذه الطريقة دلالة على الحنين له وسعى بطريقة رمزية لجلبه للحياة عبر رسم صورة له. بل إن الشاعرة تجد هدفًا للحياة ومعنى خاصًا للوجود عبر تذكر من تفتقده. والكثيرات من الشاعرات يطنبن فى وصف الخصال الحميدة من كرم وشجاعة وغيرها لمن يفتقدنه.

وهنا نلاحظ ميزة خاصة لهذا النوع من الأدب: فمع أنه يسعى بلاغيًا لإحضار الميت وجلبه للحياة عن طريق رسم صورة له ثم محادثتها، إلا أن الدارس سيلاحظ دائمًا فى أبياته خلطا متعمدا بين المتحدث والمتحدث إليه، ينتج عنه أن الشاعرة نفسها تبدو كأنها **قد ماتت نتيجة** لفقدان من رحل، وأنما عادت للحياة **مرة أخرى عبر** تذكره. تقول **الخنساء** فى أبيات معروفة:

يُذكِّرنى طلوعُ الشمس صخرًا
وأذكـره لكل غروبِ شـمسِ
ولولا كـثرةُ البـاكين حـولى
على إخـوانِهم لقتلتُ نفـسي(١٢)

من الواضح فى هذه الأبيات أن الشاعرة تعتبر نفسها من الأموات بشكل ما. ولكن تذكر الأخ، ورؤية الأخريات الباكيات على إخوانهن، يعطيها شيئا من العزاء ويبقيها على قيد الحياة. وربما يكون هذا الإحساس بالموت روحيًا فى الدنيا، من ظواهر اغتراب الوعى النسائى الذى تخفف من حِدَّته محادثةُ الغائبين وجلبهم للحياة عبر هذا الحوار التمثيلى، أى لعب دور الأمومة بشكل رمزى.

ومن المؤكد أن هناك أخريات مثل **رابعة العدوية** ومثيلاتها من الناسكات ممن وجدن فى كتابة الشعر للغياب والتعلق به، حياة ووجودًا روحيًا مميزًا.

تستخدم الشاعرة **نازك الملائكة** أسلوب محادثة الغائب فى قصتها «رحلة فى الأبعاد» حيث تنتقل بطلة القصة، واسمها (شوق) لتعبر عن شوقها لمن رحلوا، من زمان لآخر، وتشاهد امرئ القيس و**عنيزة** وهما يتغازلان. الشاعر يطاردها وهى تجرى قائلة: «فضحتنا لا أم لك». ومن الواضح هنا أن الحلم بالتحرر من الأم، من أسس الخيال الرجولى. ولكن (شوق) تتهرب من الحديث فى هذا الموضوع وتطابق الكلام لمقتضيات **الحال، قائلة**: «**أنا أفهم منها أن عنيزة تقول لامرئ القيس** إنه إنسان فريد فذ رائع بحيث لا يمكن أن تكون

له أم من البشر». وهى ترسم الصورة التالية لعنيزة بعد رحيل حبيبها:

لقد رأيتها تقف وتسند ظهرها إلى شجرة وتتطلع والهة إلى الفارس المسرع وبقيت تتابعه ببصرها الحزين حتى غاب وراء الشجر الكثيف. ورأيتها تسند رأسها إلى جذع الشجرة وتغمض عينيها وكأنها تسترد حلما عزيزًا تخشى عليه الضياع(١٤٠).

وهذه القصة جديدة فى موضوعها وأسلوب تعاملها مع هذا الموضوع. فهى ترسم صورتين لامرأتين وتعقد مقارنة بينهما. إحداهما، التى تعيش اغترابها فى الحاضر، ترحل لرؤية المرأة الأخرى فى الماضى، وتجلب صورة لها معها. إنها إذن محاولة لاستنطاق التراث وجلبه إلى لب المعاصرة بطرق جديدة مشوقة تتيح للقارئ التفكر فيه بدون تقديم رأى مسبق بخصوصه. أما سبب هذه الرحلة الروحية، فمن الممكن أن يكون تململ (شوق) برتابة حياتها. ومن المؤكد أن هذه التجربة جلبت لها الكثير من السعادة وأحيتها بشكل روحى مثل ما حدث لبطلة قصة «الخيط»، ولغيرها ممن حادثوا الغائبين.

تتناول قصة «الشمس التى وراء القمة» فكرة الإنجاب، ورؤية المجتمع للمرأة الحامل، ورؤية هذه المرأة لنفسها، وعلاقة هذا كله بالإبداع الأدبى. فالقصة عبارة عن توارد خواطر (هدى) البطلة، وهى تحت تأثير بنج موضعى، بينما تجرى لهاعملية قيصرية. إنها محادثة مع الغائب، ومحاولة جلبهِ للحضور، وللحياة نفسها، من البداية للنهاية. يمر فى ذهن البطلة كثير من الكوابيس منها فكرة العملية القيصرية ذاتها: «العملية القيصرية نسبة إلى أحد قياصرة الرومان وقد تعسرت ولادة زوجته، وكاد الجنين يختنق، فأمر أن تشق بطن الأم بالسكين بلا رحمة. ومن دون الاهتمام بها لاستخراج الطفل حيًا»(١٥٤) الأم إذن عبارة عن مادة يستخدمها الملك لإنجاب ولى للعهد. لا قيمة لها فى حد ذاتها. وهذه الرؤية للأمومة قد تتأثر بها المرأة فتثور على جسدها، شاعرة أن الحمل ضعف وسلبية، وأن الكائن الموجود فى داخلها إنما هو مخلوق طفيلى يعتاش عليها ويدمر قدراتها الفكرية الإبداعية. وبطلة القصة تنتابها هذه الهواجس فى أثناء توارد خواطرها إذ تقول: «كنت أيام صباى أحتقر العلاقة الجنسية وأنفر من الزواج كله، وارتبط بذلك ازدرائى للمرأة الحامل، فقد كانت تبدو لى مغرقة فى الحسية وضعيفة فى آن واحد»(١٥٦).

عبر التفكر فى تجربة الإنجاب، تصل (هدى) لمعرفة جديدة عن النفس والآخر: فهى تدرك أولاً أن ازدراءها للمرأة الحامل إنما هو تقبل لأفكار شائعة خاطئة، وهكذا تقول: «لقد لاحظت أننى أحب الأطفال، فبأى منطق أتعالى على الحمل إذن، وبأى شرع أحتقر المرأة الحامل؟»(١٥٦). وهذا الإدراك بأن الجنين سيتحول إلى آخر، وأنها تساهم فى تكوينه عبر معاناتها الجسدية، يجعل من تجربة الحمل نشاطًا خصبًا وتعريفًا إيجابيًا للأنوثة: «إن تضحيتها تربطها بالله، وتلمسها بشعاع الألوهية»(١٦٦).

الرؤية العامة التى تقدمها هذه المجموعة القصصية للمجتمع الإنسانى تستند إلى علاقة الجنين بأمه.

فبطلات القصص جميعهن يقدرن المعاناة والبذل في جلب كل ما هو حي إلى الوجود. بل إن (نهى) بطلة قصة «إلى حيث النخيل والموسيقى»، تؤمن بأن النخيل والأشجار التي تعيش في وسطها إنما هي كائنات حية تحس وتفهم. وهي تحادثها وتستمع إلى أجوبتها وتغني لها ثم تموت بعد موت النخلة التي أحبتها. مثل اعتماد الجنين على أمه، اعتمدت نهى على الشجرة، والشجرة على نهى، ووجدا الحياة سويًا، وبفناء أحدهما يفنى الآخر. والشاعرة تلاحظ أن في هذه القدرة على الانفتاح على الطبيعة وحب ما فيها من جمال، سر السعادة والإمكانية المثلى للتغلب على الشعور بالاغتراب. وهكذا تقول إحدى بطلاتها: «إن القدرة على الفرح قدرة مبدعة واسعة تَستَكْنه الوجود كله، أما القدرة على الحزن فهي دائمًا ضيقة الحدود وفردية»(١٤٦). وهذه الرؤية الخاصة للوجود باعتباره ترابطا بين الكائنات الحية وعنايتها ببعضها، إنما هي رؤية نسائية، لأن مَثَلها الأعلى هو علاقة الأم بالجنين.

اعرف أن بعض قراء مجموعة (الشمس التي وراء القمة) سينتقدون تحليلي هذا لها. وأنا أعترف بأنني قد تناولت قصص الشاعرة نازك الملائكة في سياق الأدب النسائي العربي وقضايا المرأة نظرًا لاعتقادي بأن هذا الجانب من عملها لم يلْقَ ما يكفي من اهتمام النقاد. يبدو لي أن وصف تجربة الاغتراب الذي تعانيه بطلات القصص، والاعتماد على قيم مستقاة من الأم في هذا العمل بوصفها وسيلة للتحرر من هذا الاغتراب، بالإضافة لاستخدام أسلوب محادثة الغائب بوصفه محاولة بلاغية لإعادة خلق النفس والآخر، كل هذه عوامل أساسية تجمع بين هذا العمل والأدب النسائي القديم والحديث.

هناك إمكانيات لقراءة هذه القصص من وجهات نظر أخرى أُدرِكُ بعضها. لاحظنا مثلاً في الصفحات السابقة تقدير الشاعرة للتراث الشرقي وولعها الواضح به في أكثر من مكان، ودراسة علاقة هذا النص، والأدب النسائي عمومًا، بالفلسفة العربية والتراث الإسلامي، ممكن بل ضروري. وما يجعل هذه القضية أكثر أهمية بالنسبة لمجموعة **الشمس التي وراء القمة** هو أن نازك الملائكة لها مواقف مميزة معروفة تجاه التراث والحداثة، لم تُرْضِ المغالين من الدعاة لأي منهما. ومن المؤكد انها كانت من أكثر الأديبات العربيات تعرضًا للنقد والتعريض منذ الستينيات حتى هذه الساعة بسبب مواقفها المعروفة تجاه هذه القضية. وقد لاحظت الناقدة سلمى الخضراء الجيوسي في مقال نشرته في إبداع ان الكثير من هذا القَدْح كانت له أسباب خفية تتعلق بجنس الشاعرة، أي بكونها امرأة تجرأت على التجديد في ميدان الشعر، حين لم يتوقع النقاد من النساء سوى التقليد او الصمت(١٣). ولكن نازك الملائكة في مجموعتها القصصية تسمو على هذا الأسلوب: إذ لا تنتقد شخصية لأنها ترمز لجنس أو تعمم ما هو فردي كما يحدث في بعض الأعمال النسائية الحديثة. ولذلك: قد تكون أهم مزايا العمل الذي انتجته، تأكيده أن الأدب النسائي يمكن أن يكون إنسانيًا أيضًا.

الهوامش:

(١) نازك الملائكة: **الشمس التى وراء القمة: قصص قصيرة**. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧.

(٢) تم نشر هذه الدراسة وعنوانها «المرأة بين الطرفين السلبية والأخلاق» فى كتاب الشاعرة **التجزيئية فى المجتمع العربى** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٥). ص ٤٢.

(٣) نفس المصدر، ص ٣٩ ـ ٤٠.

(٤) **الحنين إلى الأوطان** للجاحظ (القاهرة: ١٣٣٣هـ).

(٥) نُشرت هذه الدراسة فى **التجزيئية فى المجتمع العربى** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٥). ص ١٩٩.

(٦) Selected Papers. trans. Joans Rieveire. vol 4. p. 389.

(٧) اعتمدت فى هذه الفقرة على كتاب حياة شرارة رحمها الله: **صفحات من حياة نازك الملائكة** (لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٤) ص ١٤٠ ـ ١٤٥.

(٨) تناولنا هذا الموضوع بالتفصيل اللازم فى دراستنا عن أدب المذكرات النسائى: «تأثير العنف الاجتماعى على حياة المرأة العربية» الذى نُشر فى **أدب ونقد**، عدد: ١٤٠. ابريل، ١٩٩٧.

(٩) **البحر يحاكم سمكة** (بيروت: منشورات غادة السمان، ١٩٨٦) ص ٢٩.

(١٠) **الخيط وعين الحياة: روايتان قصيرتان** (القاهرة: مكتبة مدبولى، ١٩٨٣). ص ٥٠ ـ ٥١.

(١١) **المختار من اشعار المرأة العربية فى الجاهلية والإسلام** إعداد: د. محمد عنانى. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧) ص ١٠٠.

(١٢) **ديوان الشعر العربى** إعداد: أدونيس. (بيروت: دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٩٦) الجزء الأول ص ١٨٥.

(١٣) نازك الملائكة: المرأة التى غيرت خريطة الشعر العربى. **إبداع** فبراير: ١٩٩٦. ص ٧٨.



جمال القصاص



شعرية الماء في لوحات محمد عبلة

في هذ اللوحات يطرح محمد عبلة معالجة جديدة لأسلوبه الفني والذى لا يكف عن تطويره، ودفعه إلى آفاق لغة تشكيلية تمتزج فيها الهموم والأشكال الإنسانية بالرؤى والمكونات الأساسية فى لوحاته.

أول ما يلفت النظر فى هذه اللوحات هو طابعها الشعرى وإيقاعها الموسيقى الخاطف، وثراؤها التعبيرى الذى يصل باللون إلى قوة إيحاء داخلية، تضفى جوًا من الدفء والبهجة على الإشارات والرموز التشكيلية فى اللوحات. وفى الوقت نفسه، تكثف تساؤلاتها وتجعلها مفتوحة على الداخل والخارج بتلقائية لها وقع محبب وآخاذ.

تتخذ اللوحات من تأمل الماء مثيرًا جماليًا، وتفجر دلالات هذا المثير عبر طقس احتفالى يتقاطع فيه مشهدان تشكيليان على درجة كبيرة من التباين، من حيث طبيعة الخامة المستخدمة، والصياغات والتواليف الجمالية، لكنهما بالرغم من هذا - يتلاحمان فى نسيج رؤية بصرية، لا تنحصر فى الظاهر، بل تسعى إلى كشف المتناقضات المضمرة والصريحة، سواء على السطح أم فى الأعماق. ذلك لأن لوحات عبلة - فى عمومها - تسعى لأن تكون جسور تواصل مع الإنسان، تقربه من فضائها، وتدفعه إلى الدخول فى محتويات هذا الفضاء والتحاور معه كأنه جزء من نسيجه الخاص.

ترتكز اللوحات إلى بساطة التكوين وعفوية الخطوط والأشكال، والميل إلى الألوان التلقائية المتفجرة الناصعة، والانفلات من إيقاع البناء الهندسى الصارم بمخطوطاته الذهنية المدروسة، مع الاهتمام بالضوء

كعنصر حركى، يساهم فى إنضاج الفراغ وتنظيمه، وفى الوقت نفسه، يمنح الكتلة انسيابية و أو ضاعًا خاصة فى سياق من العلاقات الجمالية الجديدة.

يتجسد المشهد الأول فى لوحات النسخة الواحدة أو ما يسمى بالـ: (Mono Prmt) وذلك فى شكل دوامات مائية تتبدى على هيئة دوائر متشابكة ومتقطعة، تتكرر فى جمل تشكيلية ساكنة ومتحركة، مشربة بنثارات وبقع ولطشات لونية نشطة، تتدرج فى مساحات ضوئية كاشفةً فضاء اللوحة وحركة الأشكال. واللافت أن هذا التباين اللونى، على الرغم من انه يتم بشكل مباشر على السطح الطباعى الزجاجى الوسيط، إلا أننا لا نحس بأى نتوء للألوان، بل تكاد تكون معجونة فى نسيج اللوحات منذ بداية تبلورها كفكرة، أو هاجس فى مخيلة الفنان.

فى هذا السياق تبرز سيطرة الفنان على خاماته وأدواته وحساسيته الفائقة فى إبراز المضمون وإثرائه بتقنيات تعبيرية مختلفة. كذلك تبرز مقدرته على استشفاف النتيجة سواء فى مراحل التشكيل الأولى على السطح الطباعى الوسيط، أم فى مرحلة استنساخ اللوحة على الورق.

إن ما يميز محمد عبلة فى هذا الفن الصعب (فن الجرافيك) والمحفوف بالمخاطر والمغامرة، أنه لا يقتصر على وسيط طباعى محدد، يحيله إلى مضمون جمالى احادى القيمة والدلالة، بل يجرب ـ دائمًا ـ استخدام وسائط متعددة، لخلق وتشكيل الصورة بسيمات تعبيرية وجمالية متنوعة. ويتطلب هذا جهدًا مكثفًا لكى يتوحد الفنان مع وسائطه بدءًا من تجهيزه أدواته وخاماته من احبار وأحماض والوان... وغيرها، ثم مقدرته على ترويض كل هذه المواد على المسطح الطباعى أيًا كانت طبيعته، من النحاس، أو الخشب، أو الزنك، أو الزجاج... أو غيرها من الوسائط المستحدثة.

وبعيدًا عن هذه الأفكار الجرافيكية، فإن التحول اللافت فى لوحات هذا المشهد، هو التنوعات الابتكارية المفتوحة بحرية، ليس فقط على لغة الحفر بإيقاعها التعبيرى الرائق، وإنما نحس بان ثمة حوارًا آخر يتخلق فى اللوحات، مسكونًا بانفعالات تعبيرية مشحونة بحدس الشعر والموسيقى. يتبدى هذا الحوار فى زوايا التظليل والتلوين، وحيوية الأرضية التى لا تعزل الشخوص والعناصر والأشكال، بل تبرزها كصيرورة جمالية تستمد وجودها من النسيج الخاص للوحات نفسها.

فى معظم هذه اللوحات نلاحظ حضورًا جليًا للكائن البشرى. ومن سمات هذا الحضور الدهشة المستمرة بالماء والفرح به، سواء بالملامسة الخارجية لسطحه، أو الغمر فيه، أو تأمل رقرقته وعذوبته، أو

النظر إليه كمرآة لا تعكس فقط صورة الكائن، بل تفتح فى جسده حوارًا يتوغل إلى الأعماق. إن الماء وهو يجسد تحولات العناصر والأشكال فى اللوحات، يكاد يكون تلخيصًا لجذرية الحياة، بل هو قانونها الأساسى بالفعل. ثم إنه يشكل النبض الداخلى للوحات، وفى الوقت نفسه، يكسب مظهرها الخارجى طاقة صوتية، تتجلى فى التموجات اللونية المنسابة برجرجة ناعمة وعفوية، متدرجة ما بين البنى المشرب بشظايا من الزرقة الخفيفة الساجية، والأبيض المخدوش بروتوش من الرمادى الشفيف. بينما يقبع الأسود الداكن الثقيل على حواف الكتلة المفتوحة مسامها على حركة الماء الذى يغمرها من كل اتجاه.

يستخدم عبلة فى اللوحات مساحات ضوئية صريحة، تزداد نصاعتها فى خلفية الشخوص، وفى ثنايا البقع اللونية التى تشبه الحصى ونتف الصخور. وأحيانًا أخرى تشبه هذه البقع النباتات المتطفلة على سطح الماء مثل «ورد النيل».. وبشكل عام تتسم هذه اللوحات باتزان محتوى مفرداتها وانفتاحها على الحيز التشكيلى بنعومة وسلاسة، كما أن التوافق بين حركة الضوء والأشكال والألوان التى تتدرج ما بين الثقل والشفافية من أسفل إلى أعلى اللوحة تكسب سطح اللوحة انسيابية موسيقية تغرينا بمحاولة لمسها والاندماج فيها.

ويبدو أن محمد عبلة فى هذه اللوحات يتجاوب ـ إلى حد كبير مع حكمة هيرقليطس الشهيرة «أنت لا تستطيع أن تنل البحر مرتين» لأن الماء يتجدد فى كل مرة. فهو كذلك لا يستطيع أن ينسخ من تأمله للماء سوى أصل واحد لا يتكرر.

فى المشهد الثانى من اللوحات يحاول عبلة خلق خليفة تشكيلية تعتمد على المغامرة اللونية، وذلك باستخدام مادة الشمع الساخن بعد معالجتها بمواد كيميائية، مع إبراز فراغات وانعكاسات الكتلة فى سياق رمزى يربط بين القيم اللونية والخطية. وفى تصورى أنه من العبث أن نبحث فى هذه اللوحات عن بنية مضمونية محددة، فهى تنبع من حرية التخيل الداخلية للفنان، ومعايشته لواقعه بما يفرز من ظواهر مختلفة على كل الأصعدة. بيد أننا ـ فى هذه اللوحات ـ نحس بنوع من الانسجام والتوافق الحركى والشعورى بين خبرة الفنان ووعيه الخاص بالخامة وطرائف تشكلها فى اللوحات.

وعلى ذلك يمكن النظر إلى هذه اللوحات باعتبارها معزوفة لونية، ومحاولة لخلق شكل فنى، يشكل ـ إلى حد كبير ـ ترديدًا نغميًا للوحات الأصل الواحد. فالحضور الإنسانى البازغ فى الفضاء الجرافيكى يتحول فى هذه اللوحات إلى تصور تجريدى، يحتفى بالتضاد المباشر بين مفردات اللوحة، وإبراز المسطح

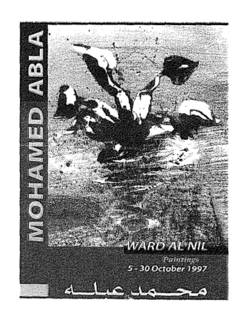
التصـويرى فى أشكال لونية يتفتت فيها مركز الإيقاع ويتداخل بكل أبعاده، رأسيًا وعموديًا، ومن أعلى وأسفل، فى صورة تنبيهات وإشارات لونية وضوئية، بينما يتسم التكوين بتوتره العشوائى المباغت، ويبدو كأنه مجرد رجع صدى لأحاسيس ومشاعر داخلية غير مستقرة. يقابل ذلك مسحة تفاؤلية تنبثق من طوايا اللوحات، يساهم فى تكثيفها الطاقة الشاعرية للألوان، والمفتوحة على أشكال وعناصر متحررة من سطوة المضمون والمركز البصرى الواحد وفى الوقت الذى تسعى فيه هذه اللوحات إلى اتخاذ اللون نقطة انطلاق لا، تسعى إلى كسر التوازن المألوف فى مستويات التكوين، مطلقة سهامها اللونية فى كل اتجاه.

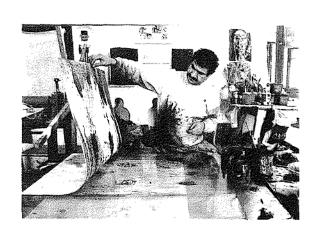
يبقى أن أؤكد أن محمد عبلة فنان دائم التمرد على ذاته وعلى أسلوبه الفنى، شأنه فى ذلك شأن أى فنان أصيل، لا يرضيه أن يطرح تساؤلاته من خلال صيغ جمالية جاهزة، وإنما من خلال لغة تشكيلية خاصة به.



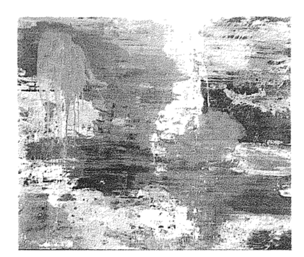
شعرية الماء

فى لوحات محمد عبله

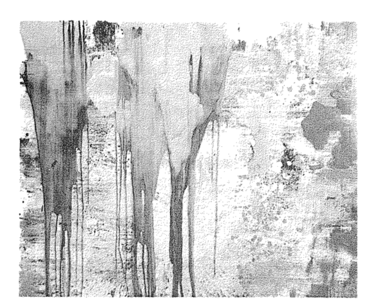




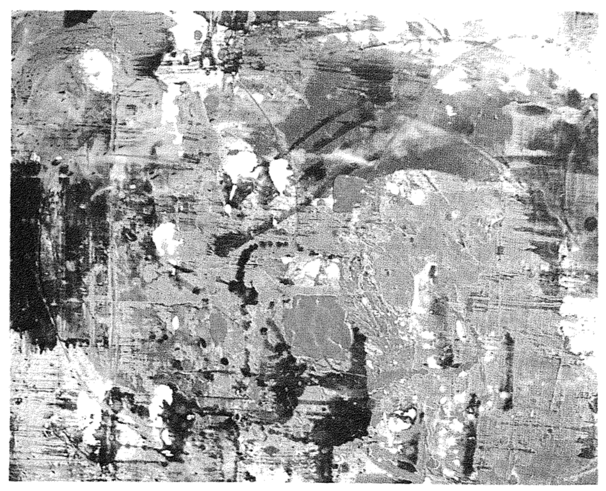
صــورة للفنــان أثنــاء تنفيذ رســوم «النســـخة الواحــدة»



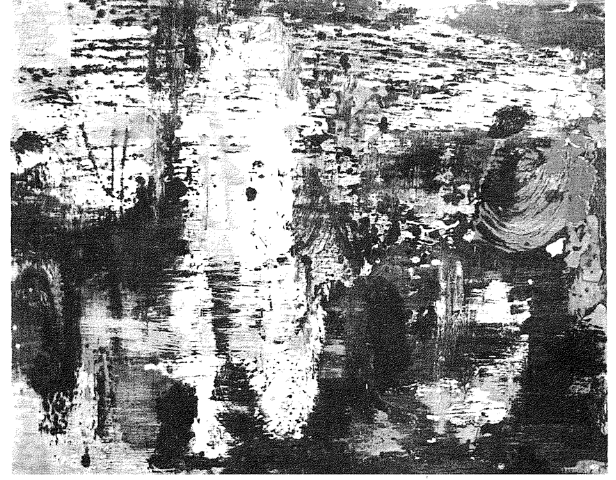
مسطح غير عميق



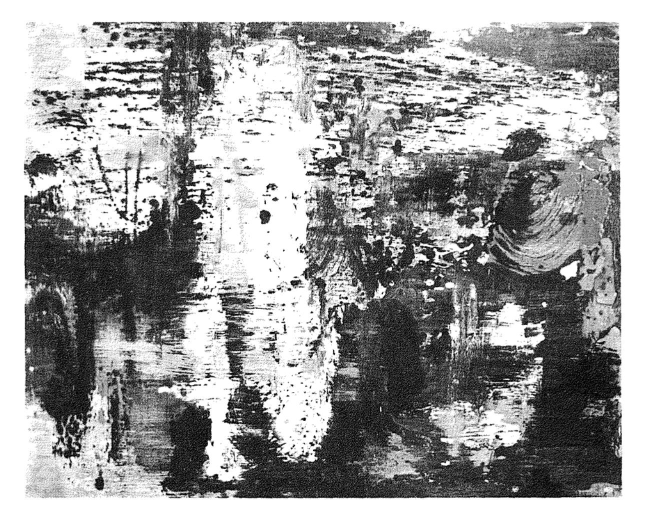
تدفق افاق السطح الهادئ



انعكاسات شمس الصباح



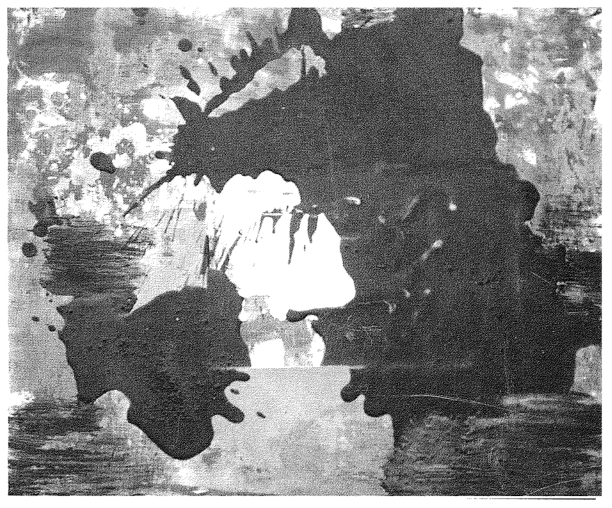
انعكاسات اللون على صفحة النهر



انعکاسات



القاهرة القديمة على صفحة الماء



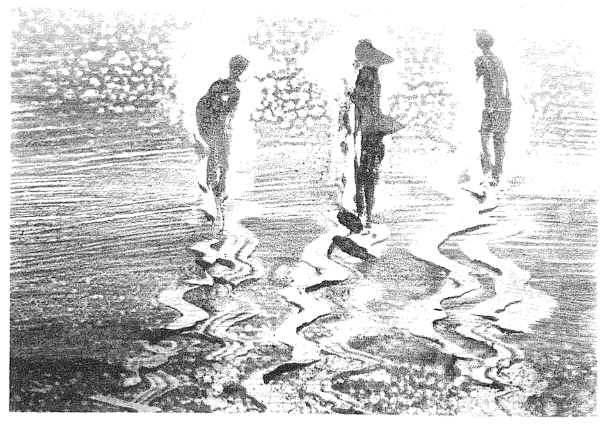
النهار - الليل - النيل



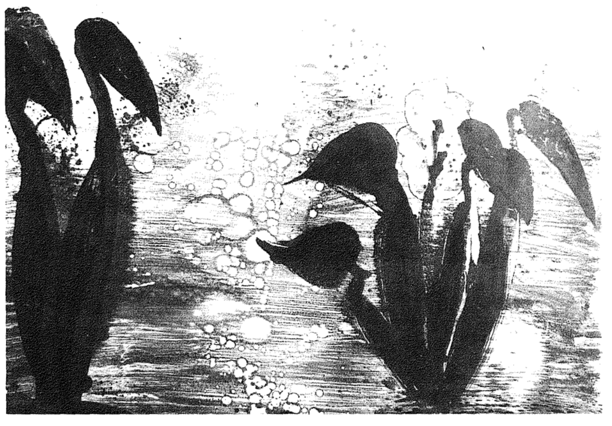
تأمل الشروق



تأمل على سطح الماء

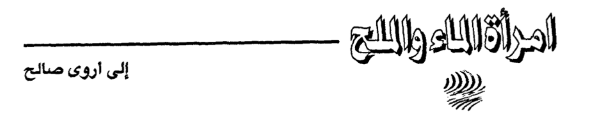


حوارات أمام النهر



حوارات ورد النيل

محمود أبو عيشة



إلى أروى صالح

ألقت نبوءتها ومضت، تنادى بصوتها الواعد، وتغرس رجليها النحيلتين فى الرمال الناعمة، الشاخصة بين حافة الماء وحد الشمس. تهيأت «مايا» لاستقبال الآتى، فردت جسمها البرونزى على الرمال وغاصت فيه بنصفها الأسفل، أحست نشوة الرجوع ودفء الأم، ألقت عينيها فى عين الشمس، دمعت عينا الشمس ونزت شعاعات واهنة خالية من الألق. قالت لها: حتى أنتِ!.. يا ملكة النور والنار، يا وحى هذا العالم. اهتزت الشمس وغاصت فى الأمواج، قالت مايا: ربما فقدت حبيبها هى الأخرى!

أغمضتْ عينيها وأبطأت تنفسها وراحت تتأمل الغروب، الخيوط الواهنة الممتزجة بزرقة الماء، المنسالة برقة فوق جسمها بخدر طفيف، احتضنها الموج بعمق وهمس فى أذنها: «لا تفرطى .. لا تفرطى..» ..

استسلمت لعذوبة الصوت فى أذنيها الحالمتين وتذكرت «قليلون هم السعداء..، قليلون من عاشوا السعادة الحقيقية فى دنيا الزوال».

روعتها كل الأشياء التى قابلتها بلا استثناء، الكائنات الصغيرة المخيفة والمخلوقات القميئة غير المرئية التى تزحف على برونزيتها المددة فوق رمال الماء، ومخيلتها نصف الحالمة والملتهبة تماما، ابتلعت ريقها وقطرات من مائها المالح، وتهيأت للمفارقة، اقتحمها إحساس خانق، بالمباغتة، تنفست بصعوبة وغطت عينيها من الوهج المباشر الذى انبثق فجأة من خلف

الظل المارد الممتد بطول جبل وعرض سحابة، قهقه بوحشية، نظرت إليه بذعر، تداخلت فى بعضها، لملمت أطرافها وبعضا من شجاعتها، تعرفت فيه على قرين مهيب الجناحين، مدت بصرها من تحت الظل المفروش تحت جناحيه، رات ظلاً هائلا، فركت عينيها بقوة، التهبت من الرمل والملح، أخذتها متاهات شاردة، هرولت، فى مسارب الدنيا الأربعة، وقدماها مغروستان فى قمة موجة غاضبة، مدت يدها بمشقة وقبضت قبضة من بين قدميها من رمال ناعمة، مراوغة، والقت بها فى وجه كائنها الغريب، فتقهقر إلى الخلف، وعفر بقدميه وجناحيه واختفى، تحول إلى حفنة من هواء؛ أحست بأنها تعيش حالة طفو وجدانى فوق العالم؛ استعذبت الحالة وأغمضت عينيها واستسلمت لخدر البحر.

بعد ثلاثة ايام وفى عصر أحد الأيام الصيفية، القائظة، وُجدتْ طافية فوق الماء، وجهها للسماء، ويداها بيضاوان.





أروى صالح

أبجدية الحوار الثقافى فى كتاب فصل المقال لابن رشد

فريال حسن خليفة

اولا: المقدمة :

النظرة الجدلية للحضارة الإنسانية هى كل واحد متطور فى الزمان، وهذه الوحدة لا تلغى الثقافات المختلفة للشعوب، فهى أعضاء ذلك الكل، يحيا أى عضو بحياة الكل ويموت أى عضو إذا بتر نفسه منفصلا منعزلا عن الكل. وتظل الثقافات حية فى تواصل مادامت قادرة على الحوار، فالحوار هو جوهر الحياة الثقافية، ومبعث النهضة الحضارية.

والحوار الإيجابى الذى يسمح بتجاوز الحدود الجغرافية وتجاوز إشكالية الندية الهوية لا يكون ممكنا إلا فى إطار عقلنة الحياة الثقافية. ليكون الحوار مستندا إلى القيم الحضارية فى الثقافات، وبالتالى يكون الحوار بين الثقافات لا بوصفها ثقافة شرقية وغربية ، ولا بوصفها ثقافة إسلامية أو مسيحية ولكن بوصفها ثقافات إنسانية. واستقراء التاريخ خير دليل على ذلك، فحوار الفلاسفة المسلمين مع الثقافة اليونانية، وكيف أثمر ذلك الحوار الحضارة الإسلامية. وأيضا حوار أوروبا مع الحضارة الإسلامية قرب نهاية العصر الوسيط كانت ثمرته الحضارة الأوربية الحديثة. فالحوار الإيجابى هو حوار القيم الحضارية فهى الأبجدية الإنسانية المشتركة التى يسمح الوعى بها باستيعاب الآخر وتمثله أو تجاوزه.

وعلى هذا فالبحث فى أبجدية الحوار الثقافى (فى فصل المقال) هو البحث عن القيم الحضارية التى ينطوى عليها مضمون هذا الكتاب، والتى يمكن أن تؤدى دورا فى عقلنة الحياة الثقافية فى عصر تحجرت فيه الهوية بفعل تغييب العقل عن فكرنا وواقعنا إلى حد صار فيه الحوار الثقافى والتواصل الحضارى مجرد أمل يراود الخيال.

والبحث عن أبجدية الحوار الثقافى يذكرنا بالقول المأثور عن ارسطو «النطق نطقان» نطق خارجى، ونطق داخلى.

والخارجي هو اللغة، هو اللسان المتعدد بتعدد الأجناس والأوطان، المتطور في تقدم الزمان؛ بينما النطق الداخلي هو العقل، وهو كما يقول ديكارت «أعدل الأشياء قسمة بين الناس[1] لا فرق بين زنجي وأبيض، ولا شرقي وغربي، ولا بين فقير وغني، فالعقل هبة طبيعية لكل البشر.

ولكن العقل كما يقول الفيلسوف جون لوك (١٦٣٢ - ١٧٠٤) هو مجموعة من القدرات المعرفية، ليست قضية منوطة بالفرد فقط بل هي قضية مجتمعية. وقد اتخذت لها مساراً خاصاً في المجتمع الغربي، انتقل فيه الغرب من العصر الوسيط إلى الأحياء في القرن الرابع عشر. والإصلاح الديني في القرن الخامس عشر، والنهضة في القرن السادس عشر إلى أن وصل إلى عصر العقل: العصر الحديث في القرن السابع عشر، والتنوير في القرن الثامن عشر والتاسع عشر ثم القرن العشرين عصر العلم. وقد أثمر ذلك المسار العديد من المذاهب الفلسفية: العقلية والنقدية، والجدلية والمادية، والوجودية والوضعية المنطقية، وفلسفة التحليل اللغوي، والبنيوية، والتفكيكية. وجميع هذه المذاهب هي تعبير عن تطور بنية العقل في الحضارة الأوروبية. وقد أثمر ذلك المسار أيضا الثورة العلمية والتكنولوجية وغزو الفضاء والإنترنت. وبهذا صار العقل والعلم أهم القيم الحضارية في الثقافة الغربية. ومسيرة العلم كما يقول برنال لم تكن وليدة القرن العشرين فقط بل بدأت بالساحر والطباخ والحداد، هم علماء ما قبل التاريخ، ومن بعدهم تتابع ركب من العلماء حتى أصبح العلم اليوم مؤسسة كبرى يتفرغ لها عشرات بل مئات الألوف من المتخصصين، وتغلغل أثره في كل نواحي البيئة الطبيعية والبيولوجية والاجتماعية التي يعيش فيها الإنسان، بل امتد أثره إلى أعمق وجدانات الإنسان، وإذا كان الحق كما قاله ديكارت «إننا بالعلم يمكنا أن نسود الطبيعة ونملكها بعد أن كانت تسودنا وتملكنا، فبالعلم يمكننا أن نسترد مجتمعنا، ونخطط لمستقبلنا ونسيطر إلى حد كبير على مصيرنا»[2]، فإن هذا هو مسار العقل والعلم في الحضارة الغربية: طريق متصل بلا انقطاع يمتد عشرين قرنا من الزمان.

وعلى العكس يردنا البحث في الفلسفة الإسلامية إلى الماضي عشرة قرون أو يزيد، فجوة عميقة وهوة متسعة خلقها صراع القوى في واقع المجتمع الإسلامي من شرقه إلى غربه. حيث انتصرت قوى الغلق والتزمت، فأجهضت الفلسفة وكفر الفلاسفة، وكان موقف الغزالي أصدق تعبير عن ذلك التزمت وعليه تقع المسئولية في توقف الفلسفة الإسلامية واتساع الهوة بيننا وبين الحضارة المعاصرة. مما يجعل إمكانية الحوار والتواصل الحضاري مكبلة بالموانع والمحاذير. مما يجعلنا في حاجة إلى البحث النقدي في ثقافة الأنا، وتكون غاية النقد أمرين: الأول الكشف عن موانع التواصل الحضاري في ثقافتنا، والثاني: الكشف عن القيم الحضارية التي وجهت مسار الحوار الثقافي في الماضي، فهي بمثابة الدرس المنهجي المستفاد الذي يمكن أن ينبه الذاكرة الثقافية إلى العناصر المستنيرة في تراثنا الفلسفي التي تشكل بفكرها قيما حضارية نفتقدها في حاضرنا الثقافي. فما هي تلك القيم وكيف عبر عنها كتاب (فصل المقال)؟

ثانيا: العقل وعقلنة الهوية الثقافية :

لو بحثنا عن مقام العقل في الثقافة الإسلامية فقد تبدو الإجابة في الظاهر سهلة ميسورة استنادا إلى النصوص القرانية والأحاديث النبوية. إن القرآن والسنة قد أكبر العقل، ودعيا إلى تعظيمه وإجلاله فتتعدد الآيات والأحاديث النبوية التي تحض على نبذ التقليد، وتعطيل العقول، وتنهى عن الهوى والميل إلى المصالح الخاصة، وتمجد الحرية العقلية

وتسجل على الملتزمتين إثم ما يفعلون. وعلى هذا يكون كل من اغمض عينيه عن العقل فى القرآن والسنة جاحداً للحق ملوم.

ولكن بالرغم من كل هذا نقول إن الفارق شاسع بين ما ينبغى أن يكون وهو القرآن والسنة وبين ما هو متحقق فى واقع المجتمع الإسلامى، وهو واقع يعكس صراع القوى الاجتماعية صانعة الثقافة الإسلامية، بحيث نجد المواقف المتباينة من العقل: البعض يجعله عقلا اداتيا ويغيبه ويجمده، والبعض يجعله منهجا ومذهبا يجله ويقدمه واقعا ثقافيا: فانشطرت بذلك الثقافة الإسلامية إلى قسمين، واكتسب كل شطر قسماته الفكرية من طبيعة القوى الاجتماعية المتصارعة إلى ثقافة الغلق والجمود وثقافة العقل والانفتاح والحوار الثقافى، وأعنى بثقافة العقل والانفتاح والحوار الثقافى ثقافة الكندى والفارابى وابن سينا، وابن رشد، والخوارزمى، وابن حيان، وابن الهيثم.. الخ فى مقابل الغزالى والمقلدين.

وعلى هذا فإن اختيار كتاب (فصل المقال) لابن رشد هو اختيار محدد بثلاثة أمور:الأول: ان ابن رشد فى هذا الكتاب يلخص منهجه فى الفلسفة ونظريته فى المعرفة . وثانياً على أساس نظريته فى المعرفة يبحث العلاقة بين الحكمة والشريعة. وثالثا على أساس ما انتهى إليه فى بحث العلاقة بين البرهان والإيمان يقوم بفحص نقدى لثقافة الأنا، أو الواقع الثقافى، وتكون الخلاصة أن الإيمان الذى وصف الله به العلماء وجعله خاصا بهم، يجب أن يكون بالبرهان، وإذا كان بالبرهان، لا يكون إلا مع العلم بالتأويل، لأن الله عز وجل قد أخبر أن لها تأويلا هو الحقيقة والبرهان لا يكون إلا على الحقيقة.[٣]

والبرهان طريق الحكمة وبهذا رد ابن رشد للعقل اعتباره، وأحل له ما حرمه الغزالى عليه من البحث فى الإلهيات على نحو ما جاء فى كتابيه (المنقذ من الضلال)، (وتهافت الفلاسفة).

ويعمل ابن رشد على تدعيم شرعية العقل فيضفى عليه شرعية دينية، فيتأول منهج البرهان او القياس العقلى من داخل النص الدينى، وبواسطة التأويل يحافظ ابن رشد على الهوية الثقافية ويعقلنها. فيقول «إن الشرع قد اوجب النظر بالعقل فى الموجودات واعتبارها «فاعتبروا يا أولى الأبصار «(سورة الحشر اية ٢) وكان الاعتبار ليس شيئاً اكثر من استنباط المجهول من المعلوم واستخراجه منه. وهذا هو القياس العقلى. وهذا النحو من النظر الذى دعا إليه الشرع وحث عليه هو أتم انواع النظر بأنواع القياس وهو المسمى برهاناً.[٤]

والبرهان هو منهج الفلسفة، ونظرية فى المعرفة، هو طريق الخواص فى الدين، وهم أهل التأويل اليقينى، البرهانيون بالطبع والصناعة أعنى صناعة الحكمة (والحكمة هى النظر الى الموجودات واعتبارها بحسب ما اقتضته شرائط البرهان.)[٥] فإن أدى النظر البرهانى إلى نحو ما من المعرفة بموجود ما، فلا يخلو ذلك الموجود، أن يكون قد سكت عنه فى الشرع أو عرف به، فإن كان مما سكت عنه فلا تعارض هناك، وهو بمنزلة ما سكت عنه من الأحكام فاستنبطها الفقيه بالقياس الشرعى؛ وإن كانت الشريعة نطقت به فلا يخلو ظاهر النطق أن يكون موافقا لما أدى إليه البرهان فيه أو مخالفا، فإن كان موافقا فلا قول هناك، وإن كان مخالفا طلب هناك تأويله.[٦]

هذه العبارة الأخيرة هى كمال عقلانية ابن رشد فما يوافق العقل من الشريعة يقبله وما يخالفه يجب تأويله. (والتأويل هو فرض الخواص، وفرض الجمهور هو إمرارها على ظاهرها.)[٧]



ابن رشد (١١٢٦ ـ ١١٩٦)
رسم للفنان رفاييل

ولكن مفهوم الخواص والراسخين فى العلم يختلف بين ابن رشد والغزالى، فهو عند ابن رشد يخص الفلاسفة كما يخص العلماء، بينما عند الغزالى يتحدد مفهوم (الراسخين فى العلم) بالعارفين بالله، (أى المتصوفة) وعلى هذا ليس للعقل أو البرهان مجالاً فى الدين أو الإلهيات عند الغزالى، بل إنه العلاقة بين العقل والدين. وهذا هو الذى جاهد ابن رشد لتجاوزه ووصل ما بتره الغزالى(بأن أسس الإيمان على البرهان والتأويل، وهو إيمان الخواص من الفلاسفة الراسخون فى العلم (ورثة الانبياء)(٨).

وتمام عقلانية ابن رشد واتساق منهجه تبدو فى دعوته إلى تأويل الإجماع إذا خالف الإجماع العقل. هذه القضية لها ثلاثة أبعاد فى غاية الأهمية فى تجديد وتطور البناء الثقافى، البعد الأول: الثقة بالعقل، والثقة بالعقل واتخاذه معيارا للحكم والارتكاز إليه يدفع. بالثقافة والفكر إلى آفاق بعيدة، ويهيئ لبعث حضارى جديد، والبعد الثانى: رغم أن التأويل هو مهمة الخواص الراسخون فى العلم من إلا أن التأويل عمل فردى عند ابن رشد، ولأن العقل معيار للحكم، فالحقيقة فى جوهرها عقلية، وهنا صلب العقلانية. والبعد الثالث: هو مرتبط بالبعدين السابقين، وهو أن مع التأويل لا مجال للتكفير، لأن ابن رشد يرجح كفة العقل على كفة الإجماع، ويحدد شرط الأخذ بالإجماع، أن يكون إجماعا يقينيا، ولكن الإجماع اليقينى فى المسائل النظرية غير ممكن وإن كان ممكنا تقرر ذلك فى العمليات(٩)

العقل فى الحكمة والشريعة برهان وتأويل، وإن كان ممكنا والتأويل والبرهان هما فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال. إذ بالتأويل والبرهان تتحقق عقلنة الهوية الثقافية. وعقلنة الهوية تسمح بالحوار الثقافى، لأن مناقشة المشكلات أو القضايا الدينية لا تكون من حيث هى معتقد بل من حيث هى قضايا معقولة، تخضع للبرهان والفهم العقلى، فيكون الحوار ممكنا مع كل من كان أهلا للعقل.

ثالثا: النقد وتجاوز ثقافة الغلق:

بقدر ما يكون النقد فى كتاب (فصل المقال) موجها إلى الفكر الدينى، فهو موجه إلى الواقع الثقافى بشكل عام. والنقد فى جوهره جدل ينطوى على السلب والإيجاب، فالكتاب بقدر ما هو إعادة بناء للثقافة الإسلامية، هو هدم لأركان الغلق فيها. والهدم والبناء عند ابن رشد محكومٌ بنظريته فى المعرفة ومنهجه فى الفلسفة، مما يسمح له بكشف تناقضات الثقافة الإسلامية التى تشكل عوامل جمودها وانغلاقها ومعوقات تطورها، والتى يسعى النقد لتجاوزها.

تبدو قضية فصل المقال هى قضية العلاقة بين الحكمة والشريعة، غير أن الواقع الثقافى بتوجيه من الغزالى قد فصل بين الطرفين. وإعادة بناء هذه العلاقة من منظور ابن رشد هو إعادة بناء للثقافة الإسلامية. ومقتضيات هذا البناء تتطلب عند ابن رشد نظرية فى المعرفة. ولذلك يقوم ابن رشد بتحليل نقدى لطرق المعرفة أو طرق التصديق المختلفة، ويبين أن الشرع قد اشتمل على جميع طرق المعرفة وهى: المعرفة الخطابية، والمعرفة الجدلية والمعرفة البرهانية. ثم يقول ابن رشد إن تعلم البرهان عسير وبحاجة إلى طول الزمان، ولما كان مقصود الشرع تعليم الجميع فإن طرق التصديق الخطابية والجدلية، هى عامة لأكثر الناس، وعلى العكس يكون البرهان طريقا خاصا بأقل الناس. إنه طريق الخواص طريق الفلاسفة.

وعلى هذا فإن أول جوانب النقد عند ابن رشد واقع على نظرية المعرفة، وعلى أساس نظريته فى المعرفة ينقد ما اقترفه الغزالى ضد الفلسفة والفلاسفة من جناية على العقل فى

الثقافة الإسلامية، لأن المعرفة البرهانية أو القياس العقلي هو طريق الحكمة وطريق إيمان الخواص. (لأن ما يتطرق إليه التأويل لا يدرك إلا البرهان، ففرض الخواص فيه التأويل، وفرض الجمهور حمله على ظاهره.)(١٠)

فمن خلال نظرية البرهان استطاع ابن رشد أن يعيد الصلة بين الدين والفلسفة، لتكون الحقيقة الدينية بالنسبة للفيلسوف حقيقة عقلية. وفي إطار الحقيقة العقلية أو نظرية البرهان تكون العلاقة بين الدين والفلسفة، وبالتالي يتجاوز موقف الغزالي وثقافة الغلق. ومن أجل هذه الغاية يتم نقده لجوانب الثقافة الإسلامية في ضوء نظريته في المعرفة. ويرى الواقع الثقافي موازيا لطرق المعرفة. فالمعرفة الخطابية والجدلية توازي الثقافة الكلامية أو علم الكلام، وفي نقد ثقافة الجدل يضع ابن رشد كتاب (الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة).

ويضم الواقع الثقافي أيضا الثقافة الفلسفية، وهي ثقافة البرهان، ومن ممثليها الفارابي وابن سينا، وهي ثقافة الراسخين في العلم. ودفاعا عنها يضع ابن رشد كتابه (تهافت التهافت) يقوم فيه بالرد على كتاب (تهافت الفلاسفة) للغزالي. ويذكر ابن رشد خلاصة نقده في كتاب فصل المقال، وهو يرى أن الغزالي قد أخطأ في تكفير الفارابي وابن سينا في كتابه المعروف بالتهافت لقولهم بثلاث مسائل (القول بقدم العالم، وبأن الله تعالى لا يعلم الجزئيات ، وفي تأويل ما جاء في حشر الأجساد أحوال المعاد)

وفي قضية التأويل يقول ابن رشد (إذا لم يكن أهل العلم يعلمون التأويل لم تكن عندهم مزية تصديق توجب لهم من الإيمان به ما لا يوجد عند غير أهل العلم. وقد وصفهم الله تعالى انهم المؤمنون به، وهذا إنما يحمل على الإيمان الذي يكون من قبل البرهان، وهذا لا يكون إلا مع العلم بالتأويل)(١١) وقضية التأويل هي الركن الثاني في مواجهة أركان الغلق الثقافي ونقده، ذلك لأن التأويل عند ابن رشد مرتبط بنظرية البرهان، وهو يقول (إن ما يتطرق إليه التأويل لا يدرك إلا بالبرهان) ومعنى هذا ان التأويل عزل عن نظرية البرهان هو جدل كلامي لا دليل عقلي عليه. وفي إطار العلاقة بين التأويل والبرهان تكون رؤية الفيلسوف للحقيقة الدينية رؤية عقلية، وفي إطار الحقيقة العقلية يصرح ابن رشد بضرورة تأويل الإجماع إذا خالف العقل، وبالعقل يكون البناء الجديد للثقافة الإسلامية.

ولا يغفل الموقف النقدي في (فصل المقال) ضرورة الاهتمام بالتراث الإنساني مهما كان أجنبيا أو قوميا، لأن في طريق المعرفة الإنسانية يجب أن يستعين المتأخر بالمتقدم أي لا يجب إهمال التراث المعرفي للبشرية حين الفحص أو البحث في أي قضية معرفية، لأن من العسير أن يقف واحد من الناس من تلقاء نفسه على جميع ما يحتاج إليه من أنواع المعرفة. فيقول ابن رشد ينبغي أن نضرب بأيدينا على كتب القدماء ... وننظر في الذي قالوه وأثبتوه في كتبهم فإن كان موافقا للحق قبلناه منهم وسررنا به وشكرناهم عليه، وما كان غير موافق للحق نبهنا عليه وحذرنا منه(١٢) والمعنى المقصود بالحق هنا هو العقل، فهو أساس النقد والحوار مع الثقافات الأخرى. كما هو أساس النقد في ثقافة الأنا.

رابعا: التسامح الثقافي والانفتاح على الثقافات الإنسانية:

ليس كتاب (فصل المقال) نظرية في التسامح الثقافي نستشف منها بشكل مباشر أن ابن رشد منشغلا بقضية ولكن ذلك الكتاب يجسد المضمون الحقيقي لقيمة التسامح في داخل الموقف الثقافي عند ابن رشد. إننا نقرأ التسامح الثقافي باعتباره قيمة إنسانية من بين السطور، سواء في موقفه من ثقافة الأنا أو الثقافات الإنسانية الأخرى ويتضح ذلك أولا إذا ما نظرنا في ظواهر قيمة التسامح في (فصل

المقـال)، ثم إذا حـاولنا ثانيـا أن نكشـف عن أسـاسـهـا المعرفى.

من حيث ظواهر التسامح الثقافى يأتى فى المقدمة اقتناع ابن رشـد الشديد بأن أى صناعة أو علم لايمكن صناعة إنسان بمفرده، ولا قوم بعينهم، ولا مجتمع واحد، بل البشرية جمعاء. فالخبرة الإنسانية تتجاوز حدود الفرد والجماعة، والمجتمع إلى العالم الأرحب. لذلك يقول ابن رشد فى بحثه عن القيـاس العقلى «إذ تقـرر أنه يجب بالشـرع النظر فى القياس العقلى وأنواعه يجب علينا أن نبتدئ بالفحص عنه، وأن يستعين فى ذلك المتأخر بالمتقدم حتى تكمل المعرفة به، فإنه عسيرا أو غير ممكن أن يقف واحد من الناس من تلقائه وابتداء على جميع ما يحتاج إليه من ذلك».[١٣].

مما يبدو من مظاهر التسامح الدينى عند ابن رشد أنه لايقيم حواره مع الثقافات الإنسانية من منظور عقائدى. لذلك يقول بصدد البحث فى القياس العقلى أو البرهان (يجب علينا أن نستعين على ما نحن بسبيله بما قاله من تقدمنا فى ذلك، وسواء كان ذلك الغير مشاركا لنا أو غير مشارك فى الملة... وأعنى بغيـر المشارك من نظر فى هذه الأشيـاء من القدمـاء قبل ملة الإسلام... فينبغى أن نضرب بأيدينا إلى كتبهم فننظر فيما قالوه من ذلك فإن كان كله صوابا قبلناه منهم، وإن كان فيه ماليس بصواب نبهنا عليه»[١٤]. ولأن معيار القبول والرفض عند ابن رشد هو العقل، فهو يتجاوز الهوية العقائدية للثقافات إلى مضمونها وقيمها العلمية.

وفى مقابل الأخذ بالتسامح ينقد ابن رشـد التـزمت الثقافى ويعيب على المتزمتين ضد الفلسفة فيقول «إن مثل من منع النظر فى كتب الحكمة من هو أهل لهـا من أجل أن قـومـا من إراذل الناس قـد يظن بهم أنهم ضلوا من قـبل نظرهم فيهـا، مثل من منع العطشان من شرب الماء البارد العذب حتى مات لأن قوما شرقوا به فماتوا، فإن الموت عن الماء بالشرق أمر عارض، وعن العطش ذاتى وضرورى[١٥].

وأهم موقف يشير إلى التسامح الثقافى عند ابن رشـد هو موقفه فى نقد الغـزالى لتكفيره الفلاسفة، وإجهاض الفلسفة.

ثانيا: الأساس المعرفى للتسامح الثقافى عند ابن رشد.

التأسيس المعرفى للتسامح يقوم على نظرية ابن رشـد فى المعرفة، وهى ثلاثة طرق:

الخطابية، والجدلية، والبرهانية. وما يهمنا فى قضية التسامح هو نظريته فى المعرفة البرهانية والتأويل. وهما معا طريق المعرفة عند الخواص الراسخين فى العلم. وإيمان العلماء يجب أن يكون بالبرهان، وإذا كان بالبرهان) لا يكون إلا مع العلم بالتأويل، لأن الله عز وجل أخبر أن لها تأويلا هو الحقيقة، والبرهان لا يكون إلا على الحقيقة)[١٦].

وإذا كان البرهان والتأويل لا يكونان إلا على الحقيقة، فلا يمكن أن يقرر فى التأويل إجماع ومن ثم يصرح ابـن رشد بضرورة تأويل الإجماع إذا خالف الإجماع العقل.

ومتى كانت الحقيقة مبررة بالبرهان والتأويل فهى عقلية، ومادمنا فى إطار العقل والمعرفة فنحن فى الإطار الإنسانى. ومن ثم يكون التسامح واجبا وجوبا عقليا مع مختلف العقائد والمذاهب والملل والعلوم والصنائع، ومن ثم يقف ابن رشد فى مواجهة التزمت والجمود والانغلاق والتكفير. لأن ما يملكه العقل حقيقة عقلية.

... وبعد تلك هى أبجدية الحوار الثقافى: العقلانية والنقد والتسامح الثقافى، هى القيم الحضارية التى تجسدت فى محتوى فصل المقال. وهى التى تشكل الأساس فى كل حوار حضارى بين مختلف الثقافات. وهذه القيم ليست أساسا للحوار الثقافى فقط، بل هى أساس للإبداع والتطور الثقافى الذى تكون القدرة على الحوار هى أولى خطواته.

مراجع البحث :

١ ـ القاضى الفاضل محمد ابن أحمد ابن رشد، فصل المقال والكشف عن مناهج الأدلة، المطبعة المحمودية التجارية بالأزهر، الطبعة الثانية.
٢ ـ ج . د. برنال موجز العلم فى التاريخ، إعداد سعيد الفيشاوى، الفارابى ١٩٨٢
٣ ـ حسن حنفى، دراسات إسلامية، الأنجلو المصرية.
٤ ـ عاطف العراقى، ابن رشد مفكرا عربيا ورائدا للاتجاه العقلى، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٣
٥ ـ عبدالمعطى محمد بيومى، الفلسفة الإسلامية من المشرق إلى المغرب.
٦ ـ منى أبو سنة، حوار الثقافات والتنوير، ندوة التنوير والثقافة، التحرير العلمى مراد وهبه، ومنى ابو سنة، معهد جوته بالقاهرة، ١٩٩٠
٧ ـ مراد وهبة، ما العقلانية، مجلة إبداع، العدد (١٢) ديسمبر ١٩٩٣.

الهوامش :

(١) رينيه ديكارت، مقال عن المنهج، ترجمة محمود محمد الخضيرى، دار الكتاب العربى، ط ٢، ١٠٩
(٢) ج.د. برنال، موجز العلم فى التاريخ، إعداد سعيد الفيشاوى، الفارابى ، ١٩٨٢ ، ص ٧، ٨
(٣) القاضى الفاضل محمد ابن احمد ابن رشد، فصل المقال، والكشف عن مناهج الأدلة، المطبعة المحمودية التجارية بالأزهر بمصر، الطبعة الثانية. ص ١٩
(٤) ابن رشد، فصل المقال، ص ١٠
(٥) ابن رشد، فصل المقال، ص ١٣
(٦) ابن رشد، فصل المقال، ص ١٦
(٧) ابن رشد، فصل المقال، ص ٣٠
(٨) عاطف العراقى، ابن رشد مفكرا عربيا ورائدًا للاتجاه العقلى، المجلس الأعلى للثقافة، ص ٤٤٨
(٩) ابن رشد، فصل المقال، ص ١٧
(١٠) ابن رشد، فصل المقال، ص ٣٠
(١١) نفس المرجع السابق، ص ١٨، ١٩
(١٢) ابن رشد، فصل المقال، ص ١٣.
(١٣) ابن رشد، فصل المقال، ص ١١.
(١٤) نفس المرجع السابق ص ١٢.
(١٥) نفس المرجع السابق، ص ١٤.
(١٦) نفس المرجع السابق، ص ١٩.

متابعات
سينما

فيلم «المصير» حرفية عالية، وفن كاذب!

بعيدًا عن الضجة الإعلامية التى سبقت وصاحبت عرض فيلم «المصير» وبعيدًا عن جائزة كان التى مُنحت لـ يوسف شاهين عن مجمل أعماله بمافيها ذلك الفيلم، ينبغى أن نعيد النظر فى فيلم «المصير» من خلال قراءة مدققة لمفرداته السينمائية. الحقيقة أن الجوائز التى تُمنح لأفلام ليست كالجوائز التى تُمنح لمباراة رياضية على سبيل المثال؛ فهذه الأخيرة لها قواعدها الصارمة المحددة التى يعرفها المشاهد مثلما يعرفها المحكم، ونتيجة المباراة يمكن أن يلاحظها المشاهد بنفسه من خلال الأداء الفعلى؛ أما فى حالة الفيلم - مثلما هو الحال فى كثير من أشكال الأدب عمومًا - فهناك افكار أو إيديولوجيات تدخل فى قواعد اللعبة الفنية والأداء الفنى، تؤثر فى الحكم على قيمة العمل أو الاعمال المطروحة لنيل جائزة دولية أو محلية. أما النقد الحق فهو شىء آخر؛ لأنه يبقى دائمًا بمنأى عن هذه الحسابات.


يوسف شاهين مع فريق عمل فيلم المصير

وفيلم «المصير» لـ يوسف شاهين ليس مجرد فيلم يطرح فكرًا أو إيديولوچيا فحسب، بل إنه يطرح فكرًا عن قضية الفكر ودوره فى بناء الحضارة. ولنبدأ أولاً بفكرة الفيلم المحورية التى يمكن صياغتها على النحوالتالى: إن محنة أو نكبة ابن رشد أعظم فلاسفة الإسلام الذى دعا إلى تحرر العقل من أية سلطة خارجية حتى وإن كانت سلطة النص الدينى (طالما أن النص ذاته يفتح باب الاجتهاد والتأويل، ولا يتعارض مع العقل)، وهذه المحنة التى انتهت بنفيه وحرق كتبه لا تجسد فحسب مناخًا سياسيًا واجتماعيًا معاديًا للفكر والإبداع والاجتهاد أدى فى





ليلي علوي في فيلم المصير

نور الشريف في فيلم المصير

النهاية إلى تحلل الحضارة الإسلامية، بل إنها ترمز أيضًا إلى حالة الجمود والتخلف التى يعيشها عالمنا العربى الإسلامى الان، فكأن محنتنا أو نكبتنا هى نفس نكبة ابن رشد باعتبارها نكبة عصر وأمة. ولاشك أن فكرة الفيلم بهذا المعنى - وفى حد ذاتها - تضفى عمقًا وكثافة فلسفية على بنائه الدرامى باعتباره فيلمًا يتناول قضية أمة وحضارة بأسرها. ولكن الفيلم - أى فيلم - ليس مجرد فكرة، بل هو - فى المقام الاول - أسلوب عرض الفكرة من خلال لغة الصورة السينمائية. فالفيلم السينمائى فى النهاية هو سياق زمانى من لقطات مشاهد تشكل صورة كلية معبرة. وكل شيء فى الفيلم - بدءًا من الفكرة واللغة أو الحوار أداء الممثلين حتى الموسيقى والملابس.. إلخ - ينبغى فهمه باعتباره جزءًا من نسيج الصورة نفسها فلنحاول أن نقرأ هذه المفردات، التى من خلالها عرض شاهين مفرداته.

لابد من التسليم أولاً بأن كثيرًا من مفردات الفيلم كانت على مستوى رفيع من حيث القيمة الفنية والجمالية. نحن يمكن أن نلحظ ذلك بدءًا من «تتر» الفيلم الذى يحوى ذلك المشهد المهيب الرهيب الذى يتم فيه حرق أحد مترجمى ابن رشد حيًا بإحدى ولايات فرنسا، وهو ما يشكل تقابلاً مع مشهد النهاية الذى يتم فيه حرق كتب ابن رشد نفسه، ما بين مشهدى الحرق تكمن محنة عصر. وانتقاء شاهين لمواقع التصوير كان موفقًا تمامًا فى خلق الإطار المكانى المنسجم مع الأحداث الزمنية، سواء بما يتعلق بالقلاع والحصون أو بيت ابن رشد أ حتى المناظر الطبيعية الخلابة التى عكست لنا أجواء الأندلس كحلم ماض جميل لا زال يحيا فى وجداننا،، رغم أن أغلب المشاهد مصورة فى سوريا. وقد ساهمت ملابس ناهد نصر الله فى تكثيف أجواء هذا العصر بشكل طبيعى. كما أن تصوير محسن نصر مع توزيع الضوء وانتقاء كادرات غير تقليدية جعل كثيرًا من المشاهد أشبه بلوحات فنية قائمة بذاتها. أما الموسيقى التصويرية مع الألحان (يحيى الموجى - كمال الطويل) فمن أعظم مفردات هذا الفيلم. وقد

تم توظيف العناصر الموسيقية فى إطار مونتاج رشيدة عبد السلام على نحو يجعلها جزءًا من نسيج المشهد، فتجانس الموسيقى مع الصورة وتوقيت دخولها على الصورة كان مضبوطًا بعناية فائقة. ويكفى أن نسترجع هنا - على سبيل المثال - تجانس الموسيقى مع كادرات الصورة فى تلاحم مثير أثناء ذلك المشهد القصير الذى تتأرجح فيه الصورة المتجولة داخل سراديب مغارة الإرهابيين ذات اليمين وذات الشمال على نحو متجانس تمامًا مع دقات طبول حلقات الذكر، لينتهى المشهد بالحركة الجسمية المتأرجحة يمينًا وشمالاً للذاكرين أنفسهم من أنصار الإرهاب الدينى.

وقد تلاعب شاهين بهذه العناصر جميعًا فى حرفية وتكنيك رفيعين ويمكن هنا أن نسترجع - على سبيل المثال - إخراج ذلك المشهد الغنائى الذى يردد فيه ابن رشد مع مراون (محمد منير) وصحبته تلك الأغنية التى يحاولون بها التأثير على الأمير (الابن الأصغر للخليفة) الذى أدخل أنصار الإرهاب الدينى فى روعه تحريم الغناء بعد أن كان يحبه من قبل ويطرب له. فالأغنية نفسها قامت بذاتها فى هذا المشهد عوضًا عن أى حوار، ومن خلال كلمات الأغنية مع الموسيقى فى مقابل الأداء التمثيلى الصامت لـ هانى سلامة الذى يقوم بدور الابن الأصغر للخليفة. خلق شاهين حوارًا ناطقًا بلغة الصورة وحدها: فالأغنية قد تم تصميمها وتوظيفها كحوار من طرف، فى حين تم توظيف أداء الممثل كطرف آخر فى عملية الحوار.

ورغم كل هذا فقد شاب الفيلم نقائص أو سقطات أجهضت قيمته الفنية والجمالية. وأول هذه السقطات وأكثرها تأثيرًا على جماليات الفيلم هى لغة الحوار الفعلى، أعنى الحوار المنطوق من خلال اللغة. فلقد جاء الحوار باللغة العامية المصرية الركيكة - بل والمبتذلة أحيانًا - التى تقف حائلاً بيننا وبين عصر ابن رشد. حقًا إن الفنان الذى يتناول عصرًا ما لا يقدم لنا - ولاينبغى له أن يقدم لنا - وثيقة تاريخية على هذا العصر، بل هو يقدم رؤية خاصة لهذا العصر أو يختزله داخل رؤيته الفنية. ومع ذلك، فإن هناك ثوابت فنية لا يجوز اختراقها، ومن هذه الثوابت ضرورة التزام الفنان الصدق الفنى. وجزء من الصدق الذى أن يجعل الفنان الشخصيات تنطق بلغتها (وأنا لا أعنى باللغة هنا جنسية اللغة وإنما ملائمة اللغة لشخصية صاحبها وبيئته وعصره)، وهذا يصدق ألف مرة إذا كنا نتعامل مع شخصية مفكر وفيلسوف وفقيه كابن رشد، فاللغة والفكر هنا واحدة غير قابلة لانفصام. ولهذا، فرغم أداء نور الشريف البارع لشخصية ابن رشد، كانت بعض حواراته تبدو مضحكة أحيانًا، وتبسيطية مبتذلة إلى حد الخلل فى أحيان أخرى. فليس من المعقول - على سبيل المثال - أن ينطق ابن رشد فى حواره مع الخليفة بمثل هذه اللغة المبتذلة قائلاً: «بلاش تتك أوى على حكاية الكرامة» [يقصد بذلك أن يقول: لا تنشغل كثيرًا بمسألة الكرامة]. وليس مناط اللامعقولية هنا أن ابن رشد يتحدث إلى الخليفة أو فى حضرته بمثل هذه اللغة، وإنما مناطها أن الذى يتحدث هذه اللغة هو ابن رشد. وأين لغة هذا العصر من لغة مانويلا (أو ليلى علوى) عندما تخاطب الابن الأصغر للخليفة قائلة: «إنت اتهبلت ياه» [تقصد يا ولد]، ومن لغة ابنتها

حينما تخاطبه قائلة: «معلهش.. يمكن دماغى متركبة شمال.. بس أنا كده]. ولا يجوز الاعتراض بأن هذه هى لغة الغوانى، فإن الغوانى أو أشباههن لم يكن لينطقن فى هذا العصر بلغة غانية مصرية من هذا المستوى.

لقد أتقن شاهين لغة المفردات التشكيلية للصورة، ونسى أن الحوار هو من أهم العناصر التى تدخل فى بناء الصورة فى الفيلم الناطق. فما بالك لو كان الفيلم ناطقًا بقضايا الفكر. وبطبيعة الحال، فإن مسألة اللغة هذه غير واردة بالنسبة للمشاهدين الأجانب الذين تُرجم إلى لغاتهم على نحو أفضل من لغته العربية الأصلية.

والسقطة الثانية هى بناء الشخصيات، وخاصة شخصية ابن رشد وأهل بيته. فلغة ابن رشد فى الفيلم ليست هى وحدها التى تنتقص من صدق شخصيته، بل ينتقص أيضًا من صدقها البناء الدرامى لها ولشخصيتى زوجته وابنته. فلكى يؤكد شاهين التحرر الفكرى لابن رشد جعله أقرب إلى التحرر أو التحلل الخُلقى منه إلى التحرر الفكرى، على نحو لا يتلاءم مع شخصية العالم المفكر والفقيه الورع. فابن رشد فى الفيلم لا يتخذ فحسب أصحابًا من المطربين والراقصين والغوانى يتعاطف معهم ويلازمونه فى بيته، بل إنه يحبذ أيضًا رقص الرجال والغلمان، ولا يجد أية غضاضة فى أن يكون ابن الخليفة لاهيًا يقضى ليله فى الرقص، فهو عندما يسأل صديقه الخليفة عن ابنه (الأمير الصغير)، يجيبه الخليفة بامتعاض: «ده بايت طول الليل بيرقص». فيقول ابن رشد: «شفته هو يرقص.. دا جميل!!» أما امرأة وابن رشد فهى لعوب تجالس الرجال تغازلهم فى حضرة ابن رشد وفى غيبته. فهى معجبة بتلميذ ابن رشد من أهل الفرنجة، ولهانة بعينيه الزرقاوين، فتقول: «مش حرام العيون الزرق دى ما تكونش على بنت.. وعندما يهم بالرحيل إلى بلدته تطعمه فى فمه وتقول: دون...) ثم تقول: عيونك الزرق دى بتقول إنك ها تسبنا»، ثم تبكى وتحتضنه. ولا ندرى سر تكرار عبارة «ذى العين الزرقاء» بشكل مفتعل مقحم على الحوار بصورة سمجة. وابنة ابن رشد هى الأخرى لعوب نهداها عاريان بارزان للكاميرا، انشغلت بـ «ذى العيون الزرقاء» وشاغلته ثم تحولت عنه إلى الابن الأكبر للخليفة. وهى لعوب متبجحة لدرجة أنها تعاتب هذا الأخير حينما تأخر عن تقبيلها بعد أن همت به، قائلة: «طب دا الواد يوسف (ذو العين الزرقاء)... لاتكمل الجملة [تقصد إنه لم يكن يتوانى ويؤدى الواجب فى حينه]!!

ولا ينبغى أن يظن ظان أننا نتخذ فى تقييمنا للفيلم موقفًا أخلاقيًا، فنحن على قناعة تامة بأن منطق القيمة الفنية والجمالية مغاير لمنطق القيمة الأخلاقية، فموقفنا هنا أبعد ما يكون عن مثل هذا الخلط لأنه موقف فنى وجمالى خالص يفرضه منطق البناء الدرامى للشخصيات. ولكن شاهين شاء أن يجعل ابن رشد وأهل بيته أقرب إلى التحلل الخلقى على نحو ما أسلفنا. وطبعًا كل هذا تحت ستار التحرر الفكرى. وهنا مكمن الخطورة الإيديولوجية فى الفيلم التى أقحمت عليه لتعصف بمضمونه وشكله الفنى فى الوقت نفسه. فـ شاهين يريد من خلال إيديولوجية مختبئة أن يخلط مفهوم التحرر الفكرى من خلال نموذجه فى الحضارة الإسلامية (ابن رشد) بمفهوم التحرر أو التحلل الخلقى من

خلال نموذجه فى الحضارة الغربية المعاصرة (وهو أسوأ ما فيها). وهو يريد - ثانيًا - أن يجعل هذا النموذج الأخير هو البديل لحالتنا الراهنة (من خلال إسقاط الماضى على الحاضر)، باعتبار أن محنتنا الحالية هى نفس المحنة التى واجهها ابن رشد. وهذا واضح تمامًا فى المشهد الرائع فنيًا - وإن كانت فنيته أشبه بغلاف لإسقاط هذه الإيديولوجية - وهو المشهد الذى أشرنا إليه سالفًا حينما يغنى الجميع بما فى ذلك الغوانى ومعهم ابن رشد للتأثير على ابن الخليفة الذى علمه الإرهابيون تحريم الرقص والغناء بعد أن كان محبًا لهما. وكان البديل للخروج من حالته (التى هى حالتنا الآن أيضًا) هو الرقص والنط والغناء بأن يعود لسابق عهده. وهذا ما أعلنه مروان نفسه الذى صمم هذه الحفلة السامرة الغنائية لهذا الغرض.

وهذه التركيبة العجيبة المستترة داخل سياق الفيلم، والتى تمر على المشاهدين البسطاء مرور الكرام، فيها بلا شك مداعبة للعقل وللمزاج الغربى (وهى مداعبة تم تكثيفها من خلال إضفاء بعض التوليفات الفنية: كإضفاء الطابع الغجرى على الرقصات وموسيقى الأغانى). والخطورة هنا مزدوجة: فنحن هنا أمام تزييف للتاريخ وللوعى التاريخى لإرضاء المزاج الغربى، ثم هناك مسخ للبناء الدرامى للشخصيات من خلال هذا التزييف. فهذا التصوير أو المسخ للشخصيات مسألة مزاجية خالصة، فليس هناك ذكر - على سبيل المثال - لإمرأة ابن رشد فى كتب التاريخ، ولن بدلاً من أن يملأ شاهين هذه المساحة المفتوحة للخيال بتصوير للشخصية متجانس ومنسجم مع البيئة أو الإطار الاجتماعى الذى تنتمى إليه، راح يخرجها عن مسارها الطبيعى ويرسم لها ما تمليه عليه أهواؤه إرضاءً للذوق وللمزاج الغربيين.

شاهين إذن كان يخرج الفيلم وعينه على الغرب والجائزة على حساب أى شىء بما فى ذلك الصدق الفنى. ولكنه كان يخرج الفيلم وعينه أيضًا على الجماهير المصرية والعربية من البسطاء، ولهؤلاء البسطاء استخدم - فيما استخدم - العامية المبتذلة ولغة الإبهار والمؤثرات الصوتية العالية (التى كانت تصلح أحيانًا لمشاهد الرعب)، والتنكيت و «القفشات».

حقًا إننا ينبغى أن نتعامل مع أى فيلم باعتباره فى المقام الأول صورة سينمائية، ولكننا لا ينبغى أن نتناسى أن أى فيلم - كأى عمل فنى آخر - لابد أن يقول لنا شيئًا فى هذه الصورة ومن خلالها. وغياب هذا القول: غياب الدلالة والمعنى والهم بقضية حقيقية هو أمر يمثل أزمة شاهين الحقيقية، خاصة فى أعماله الأخيرة. وهو عندما حاول أن يقول لنا شيئًا فى هذا الفيلم الأخير من خلال لغة الصورة، أصابه التلعثم وجعل الفكرة تتعسف بالصورة وتشوهها بمنطق حساباته ودوافعه الخاصة التى أراد فرضها على الصورة.

وخلاصة القول أن شاهين لعب على كل الحبال: لعب على المشاهد العربى الساذج، ولعب على المزاج الغربى، وتلاعب بالصورة السينمائية بمهارة وحرفية لخدمة هذه الأغراض، ولكنه نسى أو تناسى أن الصنعة فى الفن يمكن أن تخلق مكاسب فنية وقتية، ولكنها وحدها لا تترك بصمة تبقى على مر الزمان.

س. توفيق



يحيى محمد محمود

جمال الدين الأفغانى برؤية جديدة

فى إطار احتفال المجلس الأعلى للثقافة فى يونية الماضى بمرور مائة عام على رحيل جمال الدين الأفغانى، أصدر المجلس كتاب الدكتور مجدى عبد الحافظ تحت عنوان (جمال الدين الأفغانى وإشكاليات العصر). الكتاب جديد فى شكله وفى مضمونه، فهو يضم مقدمتين، كما يحتوى فى نهايته على يوميات تاريخية لحياة الأفغانى.

تناولت المقدمة الأولى للكتاب الخلفية التاريخية لعصر جمال الدين الأفغانى، من خلال الأوضاع السياسية والاجتماعية لمصر وللشرق بشكل عام، وتدل المقدمة على عمق إدراك المؤلف لتاريخ تلك الفترة، وهو ماساعده فى تحقيق هدفه من تناول دراسة الأفغانى داخل سياق عصره؛ وتناول المؤلف فى المقدمة الثانية خلفية لقاء الثقافتين العربية والغربية، حيث أوضح الكيفية التى طبعت لقاء المصريين بالغرب الأوروبى فى أعقاب الحملة الفرنسية، وماعاينه العرب من مدى تقدم الغرب، ذلك التقدم الذى فرض نفسه بشكل أكبر مع التكالب الاستعمارى الغربى لاحتلال العالم العربى فى القرن التاسع عشر، بل تعمقت معرفة المصريين والعرب بهذا التقدم الغربى من خلال إطلاع عدد من مثقفيهم على الثقافة الحديثة فى الغرب، إذ آمنوا بأنه لا أمل فى تقدم الشرق إلا بتحديث المجتمع.

ويشير المؤلف إلى مدى ازدواجية الموقف العربى بمجمله، إذ أخذ المسلمون يتطلعون إلى الحداثة، وهى تشمل كل ما أنتجه الغرب من فلسفات وعلوم ونتائج، مع محاولتهم الحفاظ على الهوية القومية، ومن هنا تداخلت ميكانيزمات التحديث مع ميكانيزمات الدفاع عن الذات الشرقية.

وتناول المؤلف مفهومى الأصالة والمعاصرة، مشيرا إلى وحدة التجربة الإنسانية ووحدة الحضارة العصرية ووحدة المصير الإنسانى،

كما أشار إلى أنه لايمكن تحقيق نهضة دون نقد الأفكار السائدة وإحداث القطيعة المعرفية معها، كما أشار إلى ضرورة تحديد مفهوم النهضة التى نبغيها، وما إذا كانت تعنى السيطرة على العالم كما كان الحال فى العصور الوسطى، أم مشاركة العالم لحضارته واحترام الحوار مع الثقافات الأخرى. ومن هنا قرر وجوب محاربة الأخذ السطحى لمظاهر الحضارة الغربية، وتعميق معرفتنا بأنفسنا بصورة كاملة، إضافة إلى تعميق معرفتنا بالغرب.

هاتان المقدمتان تمهدان لدراسة فكر **الأفغانى**، فتناول فى الفصل الأول حياة **جمال الدين الأفغانى** وأعماله، والخلاف الذى دار بين كثير من الباحثين حول موطنه الأصلى وبالتالى مذهبه الدينى، ورجح القول بأفغانيته. كما تناول أفكاره المتعددة، حيث دعا إلى فتح باب الاجتهاد، كما دعا إلى تحرير العقل من قيوده، والتمسك بالعلوم العصرية، واقتباسها من الغرب. وتناول المؤلف فى الفصل نفسه تنقل **الأفغانى** المستمر بين بلدان الشرق الإسلامى بدءا من أفغانستان، والهند والحجاز وإيران ومصر والدولة العلية وروسيا وفرنسا، وانجلترا؛ حتى تلبيته لدعوة السلطان **عبد الحميد** بالآستانة حيث وافته المنية هناك.

وفى نطاق **معالجة الأفغانى** لفكرة التطور، تناول المؤلف فى الفصل الثانى آراء **الأفغانى** من خلال رسالته فى (الرد على الدهريين)، تلك الرسالة التى اكتسبت أهمية بالغة من خلال ترجمتها وانتشارها فى العالم الإسلامى وعمل المؤلف على كشف الإيديولوجيا الكامنة فى هذه الرسالة، وهى الرسالة التى كان **الأفغانى** يرد من خلالها على أحد مواطنى الهند المسلمين، الذى طلب منه أن يشرح سلك النيتشريين (الطبيعيين)، ونشر المؤلف نص الجزء المتعلق بالتطور كاملا، وهو ماوضعه الأفغانى تحت عنوان (مذهب النيتشريه والنيتشريين) وهو بهذا يتيح حرية الاختيار للقارئ سواء بالاتفاق أو الاختلاف فى آرائه من خلال النص الأصلى المنشور. وقد قام المؤلف بمعالجة النص بنيويا، مشيرا إلى غلبة الطابع الخطابى، واستخدامه لعبارات الاستهزاء والسخرية من آن لآخر، والانتقال السريع من فكرة لأخرى، بحيث لاتتكرر الأفكار، إضافة إلى استخدام أسلوب الاستفهام التعجبى، والكلمات الأجنبية كما وردت، واستخدامه أيضا لتلك الأمثلة التى استخدمها داروين فى كتابه (أصل الأنواع) ولم يكتف المؤلف برسالة (الرد على الدهريين) بل رجع إلى كتاب **محمد المخزومى** (خاطرات جمال الدين الأفغانى الحسينى) للوصول إلى صورة متكاملة لآراء **الأفغانى** عن التطور خاصة فى نهاية حياته، فبعد أن رفض **جمال الدين الأفغانى** نظرية **داروين** التطورية فى رسالته السابقة، عاد فى نهاية الأمر إلى الإيمان بتلك النظرية، بل ردها إلى العرب، فأشار إلى اكتشاف العلماء العرب لفكرة النشوء والارتقاء قبل **داروين** والغربيين.

وفسَّر المؤلف فى الفصل الثالث ذلك التحول فى فكر **الأفغانى**، من مهاجمته لفكرة التطور إلى تأييدها وإرجاعها للعرب، وذلك من خلال معالجته لإشكالية **جمال الدين** الفلسفية، التى بناها على مفهومى: العقل والمساواة، وتبنيه لفكرة

ضرورة الأخذ عن العلوم الغربية الحديثة من أجل تطوير بلاد الشرق الإسلامى حتى تستطيع مقاومة الاستعمار.

بينما قدم المؤلف فى الفصل الرابع قراءة لأيديولوجيا **الأفغانى**، حتى يستطيع القارئ فهم خلفية هذا التناقض فى أفكاره، بل تفسير تلك الأفكار التى تغيرت من كتاب لآخر، وفقا لمراحل حياته. كذلك درس المؤلف فى الفصل الخامس موضوع حقوق الإنسان عند **الأفغانى**، وهى تعتبر دراسة فريدة، حيث قام بمعالجة المشروعات التى طرحت بخصوص حقوق الإنسان قبل ديسمبر ١٩٤٨، وهو تاريخ نشر الإعلان العالمى لحقوق الإنسان، والباحث يؤكد أنه لم يتعمد فى تناوله هذا أن يساهم فى الموجة التى تحاول أن ترجع إلى الشرق الإسلامى بالباطل كل ما يصل إليه الغرب، لذلك كان حريصا كل الحرص على الا ينساق إلى مايسمى - هذه الأيام - بأسلمة المعرفة والعلوم.

ويحاول المؤلف فى خاتمة الكتاب الكشف عن خلفيات الخلاف المثار حول شخصية **الأفغانى** وفى الوقت نفسه التعرض لمستقبل الفكر العربى فى ضوء قراءته **للأفغانى**، إضافة إلى ما أحاط به من غموض نتج عن جهاده وتنقله المستمر من بلد لآخر، موضحا مدى تأثيره فى تلاميذه من المصريين، وكيف أن هذا التأثير لم يصادف أرضا خاوية، فالمجتمع المصرى كان قد شهد تطورات أساسية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مما أهله للتفاعل المبدع مع آراء الأفغانى، كما عرض للكيفية التى تفسخت بها الدولة الإسلامية مع الاهتمام بالأسباب العملية الواقعية، حيث تبدو لديه فى التحليل الأخير كأنها هى نفسها بمثابة الخروج عن الشرع، ومايسميه الصراط المستقيم.

وفى جملة انتقاد المؤلف **للأفغانى** يبرز قصور منهجه خاصة فيما يتعلق بقياس الغائب على الشاهد الذى يعده حجر عثرة وقف أمام أفكار **الأفغانى** وأعاقها عن إحداث التأثير الذى كان ينشده.

ويستطيع الفكر العربى أن يصل إلى التفاعل الحضارى الحى مع العالم لو تخلص من الاعتماد على الغيبيات فى تفسير ما يحيط به من ظواهر، وقد استخدم المؤلف تخطيطا بيانيا فى الخاتمة لتفسير نظرية **الأفغانى** فى العلوم الحديثة مستخلصًا فكرة إعمال العقل فى الدين وفى الأخذ عن الغرب من العلوم الحديثة والمساواة بين المواطنين فى الداخل عن طريق الدستور الذى ينظم العلاقة بينهم وبين السلطان، وأيضا بين المواطنين المسلمين وإخوانهم المسيحيين، حتى تسود المساواة الداخلية، وفى الخارج حينما تتعادل القوى بين دول الشرق الإسلامى ودول الغرب الأوروبى فتعم المساواة الخارجية بين الأمم، لنصل إلى نتيجته المتمثلة فى طرد المستعمر وتحقيق التقدم.

مى التلمسانى

فى مهرجان المرأة العربية الدنماركية

قلت لنفسى: عليك بالموسيقى

أنتِ فى قلب العاصمة الدانماركية. رذاذ أمطار خفيفة يداعب خصلات شعرك الأسود ويزيده تجعيداً. بعد ساعات السفر الطويلة والاستقبال الحميم الذى لاقيته فى المطار من الشاعرين العراقيين منعم الفقير وسليم عبدلى، ستخلدين إلى النوم فى سرير واسع فى غرفة تطل على أفنية داخلية لبيت من الطوب الأحمر. ستقولين لنفسك «غداً نغزو المدينة!» (لماذا أصبحت كلمة «كوبنهاجن» ثقيلة هكذا على النفس؟) لكنك لن تنتظرى الغد، ففى المساء ستبدأ أولى جولاتك الحرة.



تتحسسين ملمس الطريق بقدميك، رائحة الهواء بأنفك، درجة الحرارة بجسدك المتدثر بالصوف تلتهمين كل شىء بعينيك النهمتين. الطريق الواصل بين الفندق والمطعم الذى سنتناول فيه عشاءنا بانتظام تحفُّه من كل جانب معالم المدينة الرئيسية: أقدم ملاهٍ عرفتها أوروبا، التيفولى، دار العرض السينمائى فى مجمع كبير، «سكالا»، دار البلدية تمثال هانز اندرسون كاتب القصص وحكايات الأطفال الأشهر، متحف الشمع، وبالطبع محطة القطار الرئيسية، ثم شارع «المشى» المخصص للمارة فقط الذى يضج بالمحال والمطاعم.

ثلاثة أيام قضيناها فى التعرف على المدينة على بعض أهلها. قلعة هاملت تكشف لنا دون قصد سر شخصية هاملت: أمواج بحر الشمال المتلاطمة المتكسرة عند الصخور أسفل نافذة القلعة، الهواء يصفر ويحملنا حتى نكاد نرتفع عن الأرض، السماء ملبدة بغيم الخريف، الشمس تسطع من آن لآخر على استحياء، أصوات أقدامنا داخل القاعات الفسيحة تتردد فى جنبات القلعة، الأسوار السميكة العالية تقف فى وجه الطبيعة، وفى الجهة المقابلة، عبر الضباب الكثيف ثمة آثار تدل على أننا غير بعيدين عن السويد. كل هذه الرقة العنيفة



الشاعرة فاطمة قنديل تلقى قصائدها فى المهرجان



حياة الرايس من تونس وبديعة خاشجقى من السعودية



AKTUELT

GRUNDLAGT 1871

Vi lærer mest om os selv

جريدة «اكتويلت» الدنماركية اليومية - صفحة الثقافة ١٤ أكتوبر ١٩٩٧ - ص ١٧

كل هذا الواقع الحالم يظلله اللون الأخضر فى مساحات كبيرة من الحشائش والأشجار المحيطة بالقلعة. الجسر الخشبى الذى يحملنا إليها ومنها يطقطق تحت أقدامنا وأكاد أسمعه يقول «أكون أو لا أكون» هل ترانى أرى أشباحًا فى ضوء الظهيرة؟

لم يسافر شيكسبير قط إلى الدانمارك إنما يبدو أنه أرسل رسلاً جاءوه بمعلومات عن القلعة وعن الأمير النبيل. لو قدر لهذه المعلومات أن تنشر كما هى لكانت من صفحات أدب الرحلة الجديرة بالاهتمام.

استقبلنا السفير المصرى بالدانمارك السيد طاهر خليفة وزوجته الرقيقة. قائلاً: «أنتم على الرحب والسعة» بكل الطرق والمعانى. وكنا قد اكتملنا عددًا: فاطمة قنديل وأنا (مصر) حبيبة محمدى (الجزائر) حياة الرايس (تونس) عناية جابر (لبنان) لينا الطيبى (سوريا) وبديعة كاشجقى (السعودية) فضلاً عن فرقة العازفات التونسية بقيادة أمينة الصرارفى، د. سامية الساعاتى غادرتنا مبكرًا لم تحضر حفل استقبال السفارة لوفاة والدها عالم

الاجتماع الجليل د. حسن الساعاتي، وعلى رأس هذا الوفد العربي مدير مركز السنونو المنظم لاحتفالية المرأة العربية الدانماركية، الشاعر منعم الفقير. فرقة «العازفات» قدمت عددًا من الأغنيات التي الهبت القاعة، اكتفت بالقدر اليسير من ريبرتوار الفرقة في انتظار بدء المهرجان.

واستقبلنا اتحاد الكتاب الدانماركيين بالترحيب وتم تبادل الكلمات كما هو متوقع بينما شارك وفد الكاتبات العربيات بكلمة مختصرة ألقتها حياة الرايس أشارت فيها إلى أهمية التفاعل الثقافي بين المنطقتين الاسكندنافية والعربية وكلتاهما لا تعرف الكثير عن آداب الأخرى وإلى أن الكاتبات العربيات يمثلن أنفسهن ولا يمثلن حكومات بعينها وإلى ضرورة مواصلة العمل الثقافي بروحه الحميمة الطيبة، بكثير من عبق الحنين للوطن (أطعمة مصرية، أغنيات حديثة مصرية وأسئلة عن أحوال البلد لا تنقطع). هكذا انتهت الاستقبالات وانتهت الجولات السياحية وبدأ العمل، الذي كنا مستعدين له الآن.

في قاعة المتحف الوطني، تماثيل قديمة يونانية ورومانية وأعمدة رخامية ترتفع بالسقف، ومساحة مستطيلة تشبه المعابد القديمة والجدران مغطاة بالجرانيت الأحمر، وفي صدر القاعة منصة كبيرة اصطفت عليها مقاعد العازفات في القاعة حيث يجلس الجمهور عدد لا بأس به من العرب والأجانب جاءوا للاستماع. إحساس بالهيبة يغمرنا جميعًا. من ستبدأ؟ هل سيمضي البرنامج كما هو معلن أم ستكون هناك مفاجآت؟ لم يكن هناك مكان مخصص للكاتبات (مائدة، مقعد، مثلاً) وادركنا أننا سنقرأ وقوفًا مباشرة أمام الجمهور، عند مقدمة المنصة. كان من المفترض أن يلقي «تجمع السنونو» مجموعة من الكتاب والشعراء العرب المهاجرين، والاسم يشير إلى الطيور المهاجرة - كلمة ترحيب بالضيفات واستعراض لأهداف مهرجان المرأة العربية والدانماركية. لكن منعم الفقير كفانا شر «الكلمات» و«الخطب» وبدأت القراءات مباشرة. نص عربي يتلوه نص دانماركي مترجم وهكذا. طلبت بديعة خاشجقي وكانت في مؤخرة

القائمة أن تبدأ بالقراءة. لا بأس! ثم تلتها الروائية كريستين تورجوب التي يطلق عليها البعض (ديستويفكسي الدانمارك). لم تكن هناك ترجمة عربية للكاتبات الدانمركيات. كنا سنسعد بها أكثر بطبيعة الحال. كانت المفاجأة التالية هي الشاعرة اللبنانية عناية جابر التي قرأت بعضًا من قصائد ديوانها الأخير «أمور بسيطة» الصادر عن دار النهار هذاالعام. قراءة مرهفة وشعر يأسر السمع قبل البصر كلمات الاستحسان تتعالى من القاعة والترجمة يصفق لها الجميع دون استثناء. عناية تغادر المنصة بمشيتها الحازمة تدير لي وجهًا يعلوه الاحمرار فأقبلها أقول «أحسنت! هكذا يقال الشعر». بياتا فتجروب قرات قصائدها الإيقاعية بحركات إيقاعية أيضًا. قيل لنا فيما بعد إنها تعتمد على الإيقاع الصوتي فيما تكتب ولذلك قراءتها كانت أقرب لطقوس المسرح منها إلى قراءة الشعر. جاء دوري إذن. طلبت الجلوس جلست. قرأت جزءًا من فصل «لعبة الموت» من روايتي الأولى «دنيا زاد». «لا يجب أن تبكي يا ميّ»



فرقة الموسيقى التونسية

هكذا قلت لنفسى فى بعض المواقع التى اعرف انها تؤثر فىّ ما زالت. نظرت لـ فاطمة قنديل ولعناية صديقتى. كانتا تُنصتان باهتمام ولم تكن فاطمة قد قرأت الرواية بعد. منعم الفقير ينصت أيضًا وسليم لم أره جيدًا، الآخرون لا أعرفهم. تصفيق. غادرت المنصة وصعدت ممثلة مسرحية لتقرأ الترجمة. جلست وقرأت نصًا آخر من مجموعة «نحت متكرر» كما اتفقنا. الناس فى القاعة يضحكن حين يلزم الضحك. إذن الترجمة جيدة. اختتمت الشاعرة الدانماركية نادية ماريا أيت القراءات فى اليوم الأول ثم جاء دور العازفات بملابسهن التونسية التقليدية يسود فيها الأبيض ويزينها التطريز من كافة الألوان الحارة، تقدمن، جلسن، ضبطن الاتهن وانتظرن المايسترو.

أمينة الصرارفى عازفة كمان ومغنية وقائدة أوركسترا والمقطوعات والأغنيات التى عزفتها ليست مألوفة تمامًا لدينا فى مصر. لكننا لم نلبث جميعًا أن تحمسنا لها وللرقص على إيقاعها. نعم، فى المتحف الوطنى حيث تطل علينا تماثيل القدماء عيون الكاتبات الدانماركيات المفتوحة عن آخرها... كانت أمسية للمرأة: للحياة وللموسيقى وللانطلاق وللتواصل

أيضًا عبر فنوننا؛ مع الآخر.المتفرج اليوم - المشارك غدًا.

اليوم الثانى للمهرجان بدأ بالأبحاث. حياة الرايس قدمت جزءًا أو بعض فصل من كتابها الجديد عن المرأة، الجسد بين سلطتين، سلطة الرجل وسلطة الجان. وأهم الأفكار التى جاءت فى هذا البحث هى محاولات المرأة فى المجتمعات التقليدية العربية وغير العربية التخلص من سلطة الرجل الاجتماعية باللجوء إلى عالم الخرافة والاستعانة بالجان وبسلطتهم القوية فى الأذهان لمقاومة أوامر الرجل ونواهيه. ودللت على هذه الظاهرة بعدد من الحالات الشعبية الإكلينيكية التى تلجأ فيها المرأة لهذه السلطة الأقوى فى المجتمعات المتخلفة. ثم قدمت ماريا فيلبورج بحثًا فى تاريخ الفن وهى متخصصة أساسًا فى الفن الإسلامى فضلاً عن عملها محررة فى مجلة (ديوان) هى مجلة بالدانماركية تعنى بشئون الثقافة العربية ويصدرها مركز السنونو.

فى المساء. جلسة قراءات شعرية نثرية ثانية. بدأتها قصائد حبيبة محمدى القصار التى تعتمد فيها كثيرًا على التناقض أوالتقابل بين كلمتين أو بين موقفين أو بين شعورين. وقرأت الممثلة اوله كوبل الترجمة إلى الدانماركية. ماريانا لارسن شاعرة دانماركية صدر لها ٢٢ ديوانًا وثلاث روايات، ترجمت أعمالها الشعرية إلى عدة لغات لذا فقد قرأت علينا بعض قصائدها بالإنجليزية. فاطمة قنديل قرأت من الذاكرة مقاطع من ديوانها الأخير «صمت قطنة مبتلة» ثم ألقت قصيدة جديدة لم يسبق لها النشر وكعادتها، حين عادت لتجلس إلى جوارى، سألت «هل قرأت جيدًا؟ هل أعجبك الشعر؟ أجبتها: «استمعى إلى التصفيق بعد قراءتك وبعد قراءة الترجمة الدانماركية». قدمت الشاعرة نينا مالينوفسكى عددًا من قصائدها بالدانماركية وبالإنجليزية من أجلنا ثم قدمت الأحاسيس الأنثوية المسكوت عنها فى ثنايا النص.

العازفات قدمن أغانى مختلفة عن لأغانى الأمس. واتسعت حلبة الرقص لتشمل الكاتبات الدانماركيات المشاركات وبعض الحضور. «يا مَىّ، قلت لنفسى فيما بعد، إذا أردت فلسفة الأمور واستخلاص الحكمة من هذه الرحلة، عليكِ بالموسيقى!» يبدو أننا تواصلنا بشكل أو بآخر عبر اللغة، من خلال الترجمة من خلال حوارات جانبية بالإنجليزية التى يتقنها الدانماركيون وتتقنها الكاتبات العربيات بدرجات متفاوتة. لكننا لم نشعر بالاندماج الحقيقى إلا لحظة استماعنا لموسيقى وأغنيات العازفات وبعضها إيقاعه غربى/ أندلسى.

فى اليوم الثالث والأخير، قدمت بنفسى دراسة الدكتورة سامية الساعاتى عن جسد المرأة وعلاقته بالمعتقد الشعبى. فى المقدمة عرفّت فكرة الجسد ومعنى المعتقد الشعبى ثم تناولت صورة الجسد فى اللغة التى يستخدمها الناس فى المجتمعات الشعبية التقليدية فى مصر تحديدًا فى مختلف أطوار نمو المرأة وعلاقتها الاجتماعية بالرجل كالزواج وليلة الدُخلة ومظاهر ترتبط بها كالمهر وفكرة الشرف وارتباطها بختان الأنثى.

من ٣ إلى ٥ أكتوبر قدم كل من الجانبين ثقافته للآخر - أدبًا وأنغامًا - واحتفظ كل منهما بهويته

وخصوصيته دون أن يكون فى ذلك نفى لهوية وخصوصية الآخر. فى حديث صحفى أجرته معى صحفية من جريدة «اكتوالت»، سألتْ: «ما الذى تستفيده الثقافة السكندنافية من حضوركم ومن مشاركتكم فى هذا المهرجان؟» وأجبت لتصبح إجابتى عنوانًا للحديث كله: «أهم شىء أننا نتعلم أن نعرف أنفسنا» وكيف لا، نحن نرى أنفسنا فى مرآة الآخر ونكتشف خصوصيتنا من اختلافنا عن الآخر ندرك إمكانية التعايش مع الواقع ومع الثقافات المغايرة لثقافتنا دون أن نلغى الفروق بيننا حين نتواصل مع الآخر، لتصبح هذه الفروق جسرًا نعبر منه إليه ويعبر هو إلينا منه، بعيدًا عن دعاوى الشمولية الثقافية وقروية العالم والأنظمة الكونية العولية الجديدة التى تقضى على الفرد لصالح الدولة، وليس لصالح المجتمع. إن الاحتفاء الذى قوبلت به الكاتبات العربيات إعلاميًا وأهليًا يؤكد أن ثمة خللاً فى المنظومات الثقافية الحكومية المفروضة علينا وأن البديل هى المراكز والجمعيات الأهلية التى تقوم بتنظيم مثل هذه الفعاليات (كما هو الحال بالنسبة لمركز السنونو بإدارة منعم الفقير) سواء للثقافة المصرية كما حدث فى العام الماضى أو للثقافة النسائية كما حدث هذا العام، أيًا كان المحور، فإن مثل هذه الهيئات هى القادرة على توصيل الرسالة إلى مستحقيها، حتى إن اعتمدت على الدعم الحكومى، إلا أن استقلالها ضرورة حتمية، ليس فقط فى عملية الاتصال ولكن فى الحفاظ على الهويات القومية، عربية وغير عربية.



منى العيسوى

مدونة الآثار العثمانية فى العالم

بسطت (مؤسسة التميمى) للبحث العلمى والمعلومات - بمدينة زغوان/ تونس - ذراعيها لتحتضن نخبة مختارة من العلماء والباحثين المهتمين بدراسة الآثار العثمانية على امتداد قارات أفريقيا وآسيا وأوروبا، وذلك فى الفترة من ٩ إلى ١٢ سبتمبر ١٩٩٧ لتناقش أعمال الملتقى الدولى الثانى حول (مدونة الآثار العثمانية فى العالم)؛ والذى تناول بالبحث والتحليل المحاور التالية.. العمارة ودواخل الفضاءات السكنية - النقائش والكتابات الجنائزية - آليات الحفاظ على الآثار ترميمها - المعالم الأثرية فى الفضاء الريفى فى العالم العثمانى.

وعلى امتداد اثنتى عشرة جلسة علمية ألقى ثلاثون بحثًا باللغات الإنجليزية والفرنسية والعربية، مع عرض مئات من الشرائح الملونة لكل بحث، وقد أثرت هذه البحوث الجادة والمتنوعة حلقات النقاش التى تميزت بغزارة المعلومات العلمية الجديدة.

من أهم البحوث التى نوقشت فى هذا المؤتمر.. البحث الذى تقدم به الدكتور قاسم عبده قاسم رئيس قسم التاريخ بكلية الآداب - جامعة الزقازيق حيث وضع تحت أيدينا أهمية الاعتماد على الآثار مصدرًا لدراسة التاريخ الاجتماعى، وقد أكد أن هناك عدة إنجازات هامة حققها علم الآثار وأسهمت فى إزاحة الغموض عن الفترة الباكرة من عمر الإنسان فى الكون، ومنذ بدأ علم الآثار يحفر الأرض ويخرج لنا التاريخ غير المكتوب من باطنها، تغيرت صورة الدراسة التاريخية كثيرًا، وباتت الآثار - على اختلاف مسمياتها - من أهم المصادر التى يعتمد عليها الباحث فى دراسة أى مجتمع بشرى فى أى عصر من العصور.

وقد ناقش فى موضوع بحثه - بالتحديد - الآثار المملوكية والآثار العثمانية فى مصر باعتبارها مصدرًا من مصادر دراسة تاريخ

مصر الاجتماعي، حيث قال: إن الآثار المتعلقة بالحياة الاجتماعية كثيرة وما تزال شاخصة تحمل الكثير من تفاصيل الحياة الاجتماعية بأبعادها المختلفة. بيد أنه من المهم أن نلاحظ أن «قراءة» الآثار باعتبارها من مصادر الدراسة التاريخية تختلف بشكل جذري عن «قراءة» المصادر التاريخية الأخرى؛ فالمساجد والجوامع والمدارس التي خلفها عصر السلاطين مثلاً، قد تعطي انطباعًا عن حكام متدينين ومجتمع شديد التحفظ من ناحية، وقد تخلق انطباعًا بأن الناس عاشوا في ظل حياة غنية ثرية من ناحية أخرى، بينما الحقيقة أن حرص المماليك على المنشآت الدينية كانت له أسبابه ودوافعه السياسية. أما المنشآت ذات الوظيفة الاجتماعية، والآثار الدالة على الحرف والصناعات العادات والتقاليد.. وغيرها، فإن فائدتها للباحث من التاريخ الاجتماعي كبيرة للغاية.

وعن العمارة العثمانية في إحدى مدن أفريقيا، قام الأستاذ الدكتور چون ألكسندر - معهد القديس چون - كامبردیج - إنجلترا، بعرض موجز مرفق بالشرائح الملونة عن «قلعة (ساي) بالسودان: أقصى قلعة عثمانية باتجاه الجنوب في أفريقيا». وتوجد هذه القلعة بجزيرة (ساي) في وادي النيل على بعد ٦٥٠ كم جنوب أسوان، فقد حافظت الإمبراطورية العثمانية لما يزيد عن مائتي سنة (من ١٥٨٥ إلى ١٧٩٨) على حامية لها بهذه القلعة التي أقيمت بالتحديد قرب الشلال الثالث للنيل بسبب المواجهة بين الدولة العثمانية وسلطنة (الفونج Fung).

ومركز دولة الفونج يوجد بمنطقة السافانا جنوب ملتقى النيلين الأزرق والأبيض وعاصمتها بمدينة سنّار، لذا يؤكد الدكتور الكسندر أن تأثيرها امتد حوالي سنة ١٥٣٠ من كردفان إلى ساحل البحر الأحمر، وأصبحت خلال سنوات ١٩٦٠ تشكّل خطرًا محتملاً على مصر. وعن أسباب إقامة هذه القلعة بدلاً من قصر (أبريم) الذي يقع شمال الحدود يقول: إن الإمبراطورية العثمانية حاولت لأكثر من عشرين سنة الهيمنة على سلطنة الفونج، اعتمادًا على إيالة (أبريم)، غير أن عددًا من الأحداث جعلت الحكومة العثمانية تتخلى عن هذا المخطط وتتبنى سياسة دفاعية تقبل بالحدود مع الفونج، قد تمت المحافظة على هذه الحدود لما يزيد عن المائتي سنة. كما يضيف أن إقامة قلعة بجزيرة (ساي) كان هدفًا لموقعها الحسن المتميز بالقرب من الحدود ومراقبة طرق القوافل الرابطة بين الشمال والجنوب وبين الشرق والغرب كذا ولمراقبتها للفلاحة المحلية، إذ بإمكان الضرائب العينية أن توفر حاجيات الحامية العسكرية.

وبينما ناقشت الدراسة السابقة بعض مظاهر العمارة العثمانية وتأثيرها السياسي في أفريقيا، فقد كانت الدراسة المشابهة - من حيث المنهج - ولكن في إحدى مدن أوروبا تحت عنوان «العمارة العثمانية برومانيا - مقدمات ديموغرافية وسياسية» للدكتورة **فرانسيسك كسورتان** - وزارة الثقافة/ رومانيا. وقد كان التركيز في هذه الدراسة على التقسيم السياسي لرومانيا والتي تتكون اليوم بما يعرف بمقاطعات الأفلاق والبغدان وترتسلفانيا ذات الأغلبية الرومانية، وفيما بين القرن الخامس عشر وسنة ١٨٧٨ من تلك المقاطعات تابعة للإمبراطورية العثمانية وهي: (دبروجا Doubroudha بين الدانوب

والبحر الأسود، وبنات Banat فى الجنوب الغربى، وبيهر Bihor فى الشمال الغربى، إضافة إلى بعض المدن والقلاع الحدودية بجهتى الجنوب والشرق. أما فيما بين سنتى ١٥٥٢، ١٧١٦ فقد أصبحت منطقة بنات تعرف بولاية تمشوارا، كما أصبحت منطقة بيهور تسمى ولاية ڤارات Varat وذلك بين (١٦٦٠، ١٦٩٢). كان سكان هاتين الولايتين من الريفيين المسلمين والمسيحيين،، كما كان هناك كثير من المدن والقصبات التى تقطنها كلا المجموعتين.

وتؤكد الدراسة أن المسلمين من الجنود والإداريين هم الذين أدخلوا العمارة العثمانية إلى منطقة (دبروجا) التابعة للروملى ثم لولاية فولاية الدانوب التى ما تتكون من عدة سناجق وألوية. وقد خلصت الدراسة إلى أن منطقة (دبروجا) احتفظت ببعض البناءات ذات الدلالة فى حين لم تبق إلا بعض الرسوم فى بقية المناطق الأخرى.

وعن المحور الثانى فى هذا المؤتمر الخاص بالنقائش والكتابات العثمانية، تقدمت الدكتورة إينور دوركان والأستاذة بجامعة حاجتيه - أنقرة - تركيا، وموضوعها: «ملاحظات حول النقوش المعمارية فى العهد العثمانى» حيث تناقش فى هذه الورقة مدلول العلامات المكتوبة بما فيها من نقوش ووقفيات فى تكوين الفترة التى تعود إلى ما بين ١٢٩٩ و١٤٥٣ والتى تمثل فترة الانتقال فى تطور العمارة العثمانية.

وتقول الباحثة إن هذه النقوش الخاصة بالعمارة العثمانية وثائق شبه رسمية كتبت بالعربية مثل النقوش السلجوقية، وأنها عادة ما تبدأ بتعيين البناء (مثلا: مسجد، مدرسة، رباط، أو خان.. إلخ) ثم يتبع ذلك إسم وألقاب السلطان الحاكم، ثم يأتى بعد ذلك اسم الشخص المسئول عن العمارة أو لقبه، وتختم أغلب النقوش بتاريخ يكتب عادة بالحروف، كما ترد فى بعض الحالات أسماء الحرفيين، وترى الباحثة أنه لا يمكن مقارنة هذه النقوش بالنماذج الأوروبية الوسيطة.

وتهدف هذه الدراسة إلى محاولة وصف الوسط الفنى، وكذلك تنظيم البناء فى العهد العثمانى الأول من خلال العلامات المكتوبة، مع الأخذ فى الاعتبار الدور الاجتماعى والأوضاع الاجتماعية الاقتصادية للمعلمين والفنانين. وقد دُعمت هذه الدراسة بمصادر مكتوبة تعود إلى هذه الفترة عن النقوش والوقفيات.

وفى دراسة متخصصة عن حفظ المبانى الأثرية، تقدم الدكتور حسام محمود مهدى استشارى حفظ المبانى الأثرية/ جلاسكو - المملكة المتحدة، ليناقش موضوعًا من الموضوعات الهامة عنوانه: «الأوقاف وحفظ التراث المعمارى الإسلامى - حالة للدراسة: مسجد محمود محرم بالقاهرة». كان موضوع هذه الدراسة تأكيدًا على دور الوقف الذى يعتبر من أهم العوامل التى أثرت وتؤثر فى التراث المعمارى الإسلامى، من حيث أن عمليات إنشاء المبانى إدارتها وصيانتها وترميمها غالبًا ما كانت تتم من خلال نظام الوقف، وفى الحاضر تعتبر وثائق الوقف (الوقفيات) من أهم الوثائق المتوفرة التى تساعد على فهم المبانى الإسلامية التاريخية.

وتكمن أهمية هذه الدراسة فى إلقاء الضوء على أهمية نظام الوقف

بالنسبة لعمليات الحفاظ على المبانى الأثرية الإسلامية، ليس فقط بوصفها وثائق تاريخية ذات قيمة فريدة، ولكن أيضًا باعتبارها نظامًا اقتصاديًا اجتماعيًا إداريًا. وقد اعتمد الباحث على مسجد (محمود محرم) بالقاهرة كحالة لدراسة الفترة العثمانية.

أيضًا من بين الموضوعات التى اعتمدت فى دراستها على العمارة العثمانية بمدينة القاهرة موضوع «السبيل/ الكُتَّاب كعنصر من عناصر جماليات مدينة القاهرة العثمانية»، وقد تقدمت به الدكتورة **ڤاليرى فونزالز** بمعهد الدراسات العليا - برنستن/ أمريكا، حيث وقع اختيارها على أشهر العناصر المعمارية ذات النمط الخاص وهو سبيل **عبد الرحمن كتخدا** وكُتَّابه بمنطقة الجمالية بالقاهرة.

وقد ذهبت الباحثة فى هذه الدراسة إلى أن الزخارف والأشكال المعمارية فى هذه الفترة، تعكس امتدادًا للزخارف التى تنتمى إلى الفترة المملوكية المتأخرة والتى تميزت بأشكال الحجارة المختلفة الألوان. هذا بالنسبة للزخرفة، أما عن شكل العمارة فتقول الباحثة انه قد تطور من حيث إزالة المستوى الثانى من الكُتَّاب ليترك المجال لعنصر السبيل العمومى، كما أن شكل المربع - فى الفترة مابعد المملوكية - تحول إلى الأشكال المقوسة. وتضيف الباحثة أن تأثير الذوق الأوروبى كان واضحًا فى الزخارف التى تحولت شيئًا فشيئًا حتى اتخذت مظاهر مختلفة.

ومن هذه الدراسة التى تعرضت لجماليات أحد العناصر المعمارية فى الآثار العثمانية ننتقل إلى دراسة أخرى تناولت الخصائص الجمالية لبعض العناصر التشكيلية تحت عنوان «جماليات التشكيل الفنى فى بعض الآثار العثمانية بالقاهرة وتركيا» وقد عرضتها الباحثة.. **منى كامل العيسوى** بالمعهد العالى للفنون الشعبية / أكاديمية الفنون. القاهرة.

أشارت الباحثة إلى أن الحضارة الإسلامية اتسمت بقدرتها على احتواء الثقافات المختلفة وصبغها بمنهجها دون أن تزيل أصلها، ولذلك تعددت ما يمكن أن نسميه بالمدارس الفنية الإسلامية، فهناك المدرسة التركية، الهندية، المصرية، والأندلسية.. إلخ، وقد أشارت الباحثة إلى أنه عند دراسة الفن العثمانى نجد التمييز الواضح الذى ظهر فى العمارة الدينية خاصة فى المساجد ذات القباب المتعددة، حيث توصل الأتراك لهذا الابتكار بعد فتحهم لمدينة القسطنطينية.

وقد تناولت بعض الأشكال الجمالية التى ظهرت وازدهرت فى الفن العثمانى خاصة صناعة الخزف، الذى انقسم إلى ثلاثة مجموعات تنوعت من حيث الألوان والوحدات الزخرفية المميزة لكل مجموعة. كما تميزت أيضًا السجاجيد التركية بتصميمات خاصة، منها الزخارف التى تنتمى إلى الأرابيسك والزخارف التى أخذت الأشكال النجمية المتنوعة، كما ظهرت تصميمات تعرف باسم «سجاد الطيور» نسبة إلى رسومها النباتية التى تشبه فى تكرارها أشكال الطيور، وأخرى تتشابه زخارفها مع زخارف العصر المملوكى فى القاهرة وقوامها زخارف نباتية وهندسية.

ولم يقتصر الأمر على الاهتمام بهذه الأشكال وزخرفتها وإنما امتد

إلى المخطوطات التى تميز بها الأتراك، وضمت مجموعة كبيرة من التصاوير المختلفة.

وكان لأشغال الخشب نصيب من الازدهار فى الفن العثمانى فى مصر، كان أسلوب الحفر والخرط أهم ما يميز هذا الفن، إلى غير ذلك من الفنون التشكيلية الأخرى التى تنوعت عناصرها وتميزت جميعها بالآتى:

التجريد لتحقيق قيمة تعبيرية - انتشار الزخارف النباتية والهندسية والطيور - جماليات الخط العربى والاعتماد عليه فى التصميم - التزاوج بين جماليات العمل الفنية وقيمته النفعية.

وعن العمارة التركية الدينية فى العهد العثمانى كان موضوع دراسة د. **فوجن التر** جامعة أنقرة / تركيا عن «مواقع الكنائس اليونانية والأرمينية بالأناضول وأيقوناتها فى العهد العثمانى المتأخر».

تشير الدراسة إلى وجود مجموعة من البيانات الدينية وغير الدينية للأقليات فى مناطق الأناضول جميعها تقريبًا، وأن عددها يتناسب مع كثافة السكان المسيحيين وبمعنى ما، فالكنائس هى الدليل على ما تحقق للأقليات من حقوق مع إصلاحات خط كلخانة (١٨٣٩). كما تؤكد أن دراسة تطور الثقافة التركية الحديثة يمكن أن تعطينا نظرة قيمة للعمارة التركية في مجملها، والتى تتكون من البنايات الإسلامية والمسيحية واليهودية.

ولقد توصلت الدراسة من خلال عدة أبحاث إلى أن هناك عددًا هامًا من كنائس الأقليات لا تزال موجودة خاصة فى بحر إيجه ومرمرة والأناضول الأوسط وكذا بالمناطق الشرقية للبحر الأسود، وفى هذه المناطق هناك بعض الكنائس المتميزة التى حافظت على هياكلها الأصلية وعلى ثراء أيقنتها، من ذلك كنائس (سلجوق: سيرنس وأيوليك ، وكنيسة **فتحية** باتجاه الجنوب فى (كياكوى) و (سفر حصار) و (مصطفى باشا جميل). والباحثة أكدت أن الكنائس اليونانية والأرمينية تحتل مكانة هامة فى الدولة العثمانية فى القرن التاسع عشر وسوف نهتم بالدراسة فى هذا الحقل لإلقاء الضوء على مختلف الظروف المتصلة بعمارة الأقليات بالأناضول، لأنها ستؤدى إلى فهم العمارة التركية فى العهد العثمانى، وتقديرها.

أيضًا من بين الدراسات التى تعرضت إلى أحد أشكال الفنون فى العهد العثمانى موضوع «الكتابات على النقود العثمانية»، الذى تقدم به الدكتور **خلف فارس** طراونة. جامعة اليرموك/ الأردن. وقد أشار إلى أن تمسُك سلاطين العثمانيين بالتقاليد الإسلامية كان له التأثير المباشر فى زخرفة نقودهم، حيث ابتعدوا عن نقش الصور واستعملوا أشكالاً هندسية وزخرفية وكتابات فى مجملها عبارات تبجيل للسلاطين مثل: ضارب النضر، وصاحب العز والنصر فى البر والبحر أو سلطان البرين خاقان البحرين، السلطان بن السلطان، بالإضافة إلى الطغراء أو التوقيع السلطانى والتى هى فى الأساس اسم السلطان مكتوبًا بشكل زخرفى جميل، بحيث أصبح لكل سلطان طغراء خاصة به.

ومن دراسة مجموعة من القطع النقدية العثمانية الذهبية والفضية والنحاسية، أكد الباحث أنها أثبتت بعض الاختلافات الكتابية المدونة، كما أن لكل قطعة نقدية طريقة فى الكتابة تختلف من فئة لأخرى وعلى الفئات النقدية الثلاث مما يدل على

عدم ثبات نمط الكتابة بالرغم من التمسك بالتقاليد الإسلامية.

من أهم النماذج النقدية التى تناولتها الدراسة هى: (الاكى، المنغهر، المنجهر، الأشرفى، وزيرى محبوب أو زر محبوب، عتيق رومى فندق أوزنجرلى القرش)، وهى فى مجملها نماذج ممثلة للعديد من القطع النقدية التى استخدمت فى كافة أنحاء الإمبراطرية العثمانية وظهرت عليها كتابات مزخرفة فى بعض القطع بأزهار اللوتس والمراوح النخيلية، وكذلك الفنون الطغرائية، حيث كانت الطغراء أساساً تعنى العلامة، التى أصبحت فيما بعد شعار الدولة العثمانية.

بالإضافة إلى بعض الموضوعات الهامة التى لم يتسع المجال لعرضها فى هذه الورقة منها «التأثيرات العثمانية على العمارة والفنون الإسلامية فى ليبيا» للدكتور **صلاح البهنسى**/ مصر «والكتابة الخطية فى مراقد عاصمة إيالة تونس فى العهد العثمانى فى تربتى يوسف داى حمودة باشا»، للدكتور **محمد الصادق عبد اللطيف**/ تونس، ومن أهم البحوث التى نوقشت فى هذا المؤتمر هو الموضوع التى تقدمت به الدكتورة **سبيرا حجة زينوفيتش** من البوسنة الهرسك تحت عنوان «تدمير الآثار المعمارية الإسلامية بالبوسنة والهرسك خلال الحرب (١٩٩٢ - ١٩٩٥).

بالإضافة إلى موضوعات أخرى للدكتور **ميشيل كيل**، **واندريه ريمون** والدكتور **ربيع خليفة** والدكتور **احمد سعداوى** وغيرهم.

وفى نهاية المؤتمر خصصت حلقة نقاش موسعة تم فيها طرح الآراء حول وسائل تجميع جهد العاملين فى مجال الآثار العثمانية فى العالم، كما نوقش المشروع المقدم من الأستاذ **ديونج** ممثلاً لجامعة أوترخت من هولندا حول إنشاء قاعدة معلومات موسعة داخل إطار His-Tatr وهى متوفرة الآن على الإنترنت، وقد تم استعراض آليات تكشيف المدونة على مستوى العالم البلقانى العربى والتركى وضرورة وضع استراتيجية فاعلة وعملية لترميم جميع المؤسسات العثمانية المهددة بالاندثار نتيجة الإهمال وعدم الصيانة. كما نوقش عديد من المقترحات حول موضوع محاور المؤتمر القادم، وقد اتفق الجميع على تبنى التوصيات الآتية:

١ - ضرورة تطوير التواصل الأكاديمى على مستوى الأفراد والمؤسسات الأكاديمية الخاصة كمؤسسة (التميمى) للبحث العلمى والمعلومات، والعمل على تشجيع إنشاء مؤسسات أخرى مماثلة فى الفضاء العربى والتركى والبلقانى، بعيداً عن معوقات البيروقراطية الإدارية الرسمية والأيديولوجيات والنزاعات الوطنية، وتأكيد أن هذا التنوع يوضح أن دراسة الآثار والعمارة العثمانية، وكذلك الحفاظ عليها، يتعدى الاختلافات السياسية والثقافية والدينية.

٢ - الحفاظ على المستوى العلمى للمؤتمر وانفتاحه على كل الكفاءات.

٣ - أوصى المشاركون فى المؤتمر بأن يقوم الأثريون والباحثون فى البلاد العربية بنوع من التوثيق لأعمال الترميم الجارية والأعمال العلمية المنشورة والأطروحات المقدمة لنيل درجة الماجستير والدكتوراه، لتكوين نواة عمل ببليوجرافيا عن الآثار العثمانية فى الوطن العربى على أن تتعهد مؤسسة (التميمى)

للبحث العلمي والمعلومات، بالسعي إلى وضع بنك معلومات في هذا الاختصاص يوضع على ذمة كل الباحثين دون استثناء، آملين أن يتم ذلك أيضًا على مستوى الجامعات التركية.

ومن جهة أخرى، يبارك المشاركون صيغ التعاون العلمي بين جامعة أوترخت التي تتوفر اليوم على قاعدة بيانات حول الآثار العثمانية، وبين مؤسسة (التميمي) للبحث العلمي والمعلومات في هذا المجال باعتبارها حلقة الوصل على المستوى العربي.

كما اتفق المشاركون على أن يتضمن مؤتمرهم القادم عقده في الأسبوع الأول من شهر سبتمبر ١٩٩٨ المحاور الرئيسية التالية:

١ - التحصينات والاستحكامات الدفاعية.

٢ - العمارة المدنية.

٣ - الترميم والصيانة.

٤ - آليات الحفريات الحالية والمستقبلية في المواقع الأثرية.

وفي ختام المؤتمر.. أعرب المشاركون عن شكرهم العميق للأستاذ الدكتور **عبد الجليل التميمي** رائد هذه المؤسسة العلمية، لعقد هذا المؤتمر في مناخ متميز من المسئولية الأكاديمية، كما أعربوا عن تقديرهم لهذا الجهد العظيم الذي نظمته المؤسسة بمفردها بجهد شخصي كان نتاجه صورة مشرفة لأحد المنابر الأكاديمية العلمية على المستويين العربي والدولي.



فوزى سليمان

تكريم بيرتولوتشى
فى اليوبيل الذهبى لمهرجان لوكارنو الدولى



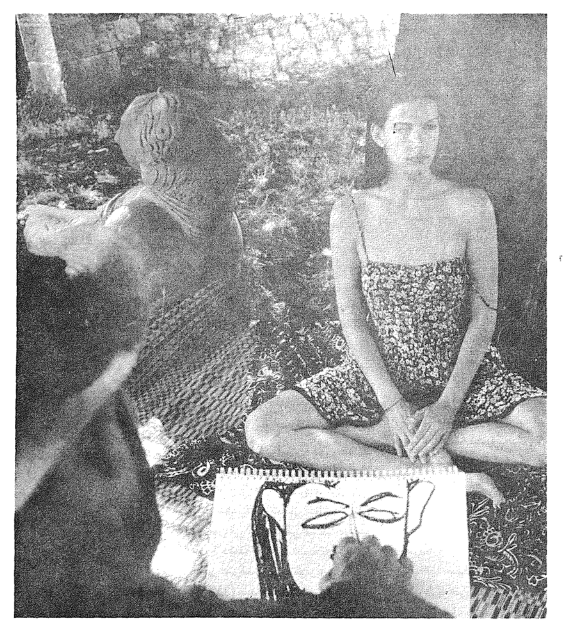
التكريم لمن؟.. وكـيـف يتم ؟ التكريم تتـويج لمسـيـرة إبداع متكاملة.. وقد جرى مهرجان لوكارنو السينمائى الدولى بسويسرا على اختيار شخصية مبدع واحدة للتكريم.. يهدى إليها أكبر جوائزه «الفهد الذهبى» أمام حشد من الجمهور - سبعة آلاف - فى الساحة الكبرى Piazza Grande.. قبيل عرض أحد أعمالها.. وفى اليوم التالى تُعقد مائدة مستديرة بحضور صاحب الجائزة وبمشاركة نخبة من الباحثين والنقاد للحوار معه ومناقشة إبداعه.. ويصدر فى هذه المناسبة كتاب أو دراسة.. ويتم عرض مختارات من أعماله على الجمهور.

وهكذا فعل المهرجان فى دورته الأخيرة - يوبيله الذهبى - مع المخرج الإيطالى الكبير **برناردو برتولوتشى** Bernardo Bertolucci (من مواليد ١٩٤١) حيث قدم إليه الفهد الذهبى - فى الساحة الكبرى فى استقبال حماسى للجمهور، قبيل عرض فيلم «التانجو الأخير فى باريس» الذى يعود إلى العام ١٩٧٢ بطولة مارلون براندو وماريا شنايد - كما عرض له أيضا فى قسم «سينمائيو الحاضرة» فيلم «طريق البترول» (١٩٦٥ - ١٩٦٦) وفيلم «الشريك» - ١٩٦٨ بحضور برتولوتشى نفسه الذى تحدث عن ظروف إنتاج الفيلمين. ومن الضرورى أن نشير إلى أن نسخ هذه الأفلام الثلاثة قد تم ترميمها بدعم من سينيشيتا Cinecitta بروما - بإشراف المصور السينمائى الإيطالى فيتوريو ستورارو. ويلاحظ المترددون على مهرجانات السينما الدوليةالاهتمام الكبير بإعادة الحياة للأفلام القديمة، منذ قام المخرج الكبير مارتن سكور سيزى بحملته لإنشاء لجنة دولية لهذه المهمة العلمية الجليلة.

وتصدر دراسة - بالانجليزية - مزدانة بالصور عن سينيشيتا بروما يقدمها برتولوتشى نفسه يحيى فيها جهد سكور سيزى وستورارو، ويؤكد أنه فى مجتمع مشغول بمشاكله الآنية لدرجة أنه يكاد ينسى ذاكرته، فإن حفظ وترميم الأفلام القديمة يعنى المحافظة على الذاكرة الجماعية. ويشير المصور - ستورارو - إلى صيحة المخرج الكبير سكورسيزى الذى قال منذرا بأن «كل الوان أفلامنا تزول، كما أن تسجيلات الصوت على الأشرطة المغنطيسية تتحلل»، مما دعا إلى حملة عالمية جادة للحفاظ على الصورة والصوت، ليس من أجل قيمتها الثقافية والتاريخية فحسب بل لما أثارته وما تزال تثيره من مشاعر وأحاسيس - الأمس واليوم والغد.

بدأت الدراسة عن أفلام برتولوتشى فى مهرجان نيويورك السينمائى عام ١٩٦٤ حيث وصف الناقد الأمريكى أيو جين أرشر فيلم «قبل الثورة» للمخرج الشاب القادم من إيطاليا - ولا يتجاوز عمره الرابعة والعشرين - برتولوتشى بأنه «مفاجأة المهرجان المهمة».. وهكذا اندفع المخرج الشاب إلى الساحة السينمائية العالمية محققا اعترافا نقديا بموهبته فى فيلمه الثانى الذى يدور حول شاب قلق على علاقة بخالته، وقد امتدح الناقد تمرد وشاعرية المخرج الذى يقترب من الموجة الجديدة (وكان المخرج الشاب قد عرف كشاعر حينما فاز ديوانه فى البحث عن البؤس بجائزة فياريجو للشعر وعمره ٢١ سنة) كما أثنى على تعبيرية التصوير وانسيابية الكاميرا والسرد المركب والموسيقى المثيرة للمشاعر.

متأثرا بفرويد وماركس وفيردى - ومؤخرا بفلسفة الشرق .



من فيلم «بوذا الصغير» إخراج بيرتولوتشي

تستشكف أفلام برتولوتشى آفاقا عديدة.. رحلات.. وشخصيات تتجاوز مجال وجود حياتها اليومية لتحاول أن تصل إلى معرفة العالم ويلجأ فى موضوعاته الجنسية والسياسية إلى الرمز.

بعد أن عمل برتولوتشى مساعد مخرج مع بيير بالو بازولينى فى فيلمه الأول Accatrone أخرج فيلمه.. «الحصاد المقيت» على أساس ملاحظات من خمس صفحات لبازوكيني، حول جثة عاهرة عثر عليها على شاطىء نهر تيبر وتدور التحقيقات حول خمسة شهود يروون خمس قصص مختلفة، يصورها برتولوتشى بأساليب مختلفة أكدت مقدرته السينمائية.

ويأتى فيلم «الشريك» - ١٩٦٨ - باستلهام حر لقصة لدستويفسكى - كأحد استكشافات برتولوتشى الأولى وللشخصية المزدوجة والأنا الأخرى، حيث قدم الممثل بيير كاليمنتى فى دور مخرج مسرح مثقف يدفع إلى الجنون عن طريق أنا أخرى تمارس أفعالا لا يقدر هو عليها .

يعتبر فيلم «الملتزم» أهم أعمال برتولوتشى وهو مزيج من دراسة للشخصية والمحتوى التاريخى فى ميلودراما تندد بالفاشية الإيطالية فى الثلاثينيات ومأخوذ عن رواية لألبرتومورافيا ولكنه يناقض نغمة مورافيا الصحفية الجافة. أما فيلم «التانجو الأخير فى باريس» فهو دراسة فى الفضاءات والأحوال السيكولوجية والجسدية حيث يؤدى مارلون براندو أفضل أدواره - المغترب الذى يدخل فى علاقة معقدة مع ماريا شايند - إثر حادث انتحار زوجته. لايربط بينهما وهما فى مسكن خال - فضاء سينمائى سيكلوجي محدود - ماض أو حتى تعارف بالأسماء إلا الجنس وحده واستطاعت حركة كاميرا رشيقة أن تصور برومانسية لحظات الإثارة، والانهيار العاطفى والجسدى. وقد قدم الفيلم فى عرضه الأول فى ليلة ختام مهرجان نيويورك السينمائى فى ١٤ أكتوبر ١٩٧٢- واعتبرت ليلة فارقة فى تاريخ السينما.

تمضى الدراسة فى رصد وتحليل أفلام برتولوتشى ففى فيلم ١٩٠٠ - (١٩٧٧) يعود برتولوتشى إلى جذوره فى شمال إيطاليا - وقد عرض فى أمريكا فى نسخة مدتها ٢٤٣ دقيقة -وكانت نسخته الأصلية التى عرضت فى مهرجان كان (١٩٧٦) مدتها خمس ساعات ونصف، ويقدم نخبة من النجوم على رأسهم روبرت دى نيرو وجرار ديبار ديو كرجلين ولدا فى نفس اليوم فى نفس المنطقة ولكن على جانبين مختلفين من الهكيل الاجتماعى.

يعتبر فيلم «الامبراطور الأخير - احد الأحجار الكريمة فى تاج برتولوتشى السينمائى - وهو عن تاريخ الصين فى العقود السبعة الأولى للقرن العشرين من خلال القصة الذاتية للطفل بويى الذى أصبح وهو فى الثالثة من عمره عام ١٩٠٨ الامبراطور الأخير للصين- رمز عشرة آلاف سنة، وفى الأطار نفسه، ولكن ببعد آخر يأتى فيلم بودا الصغير - ١٩٩٤ - اكتشاف العلاقات مع الوالدين - روجين ودنيوبين - يربط بين روحانية الماضى والعصر الحديث من خلال قصة ولد من سياتل - أمريكا - قد يكون تجسيدا وبعثا لشخصية داى لاما. وبصوره وألوانه الرائعة ومؤثراته الخاصة يصلح لأن يكون فيلما للصغار والكبار.

تصل الدراسة إلى آخر أفلام برتولوتشى «جمال مسروق» ١٩٩٥ - يروى قصة النمو العاطفى لفتاة أمريكية تمضى أجازة فى مزرعة بإيطاليا ضيفة على أصدقاء أمها - الشاعرة التى انتحرت - باحثة عن هوية والدها. عودة إلى قضية الهوية التى شغلت فناننا فى أكثر من فيلم.

هذه مجرد شذرات مختصرة عن مسيرة فنان عالمى له بصماته بدأت عام ١٩٦٥ بفيلم تسجيلى «طريق البترول» - عن خط سير البترول من آبار إيران حتى جنوه وصدره بلمسات شاعرية ذاتية رغم جفاف الموضوع.. وكان ختامها - حتى الآن - بفيلم «جمال مسروق» ١٩٩٥.. مروراً بأفلام ذات رؤى سياسية واجتماعية، ونفسية ناقشت قضايا إنسانية باقية.. وكان تكريم مهرجان لوكارنو السينمائى الدولى فى دورته الخمسين له فرصة لتكامل إبداعات هذا الفنان من خلال اللقاء معه ومن خلال أفلامه ومن خلال مثل هذه الدراسة التى أشرنا إلى بعض جوانبها.



الشعر

قصيدة النثر هى صاحبة الصدارة فى ديوان هذا العدد، فمن بغداد نقدم قصيدة الشاعر فرج الحطاب، وهى قصيدة بسيطة فى لغتها وصورها وتراكيبها، ولعل علة هذه البساطة تكمن فى ان همّ الشاعر كان محدودا بمعاناة بنى وطنه فى ظل الحصار الغربى الغاشم، وحين يطغى الهم الوطنى العام فى قصيدة النثر بالذات تكون النتيجة اقرب إلى قصيدة شاعرنا (فرج الحطاب). أما القصيدتان النثريتان الأخريان، فلشاعرين مصريين أولهما «مؤمن سمير» الذى ينتظر صدور ديوانه (القناع يلهو فى الوريد) عن سلسلة (إبداعات)، وكذلك ديوان (لا أقل من الصمت) عن سلسلة (كتابات جديدة)؛ والشاعر الثانى هو اسامة الزقزوق الذى ينشر لأول مرة هنا، من قبيل تشجيعه ودفعه إلى مزيد من الاهتمام والتجويد.

ولسنا بحاجة إلى ان نقول لأصدقائنا هؤلاء، من شباب الشعراء المنجرفين فى تيار قصيدة النثر، أن هذا النوع من الكتابة ليس بالسهولة التى يظنونها، فهو يحتاج إلى سيطرة وتمكن وخبرة عالية، وإلا فإن النص سيظل راقصًا على الحدود، بين السرد والخاطرة والتداعى الذى لا ضابط له ولا رابط.

القصيدة التفعيلية الوحيدة فى هذا العدد هى للشاعر كارم محمود عزيز، الذى نظن أنه سيصبح واحدًا من أصدقاء هذا الباب المتميزين فى الشهور القادمة.

•

ديوان الأصدقاء

مجانين

فرج الحطاب [بغداد]

فى ليلة

سابقة لحلمى الأول

رأيتُ خيولاً تتسول

رأيتَ جنوداً يبيعون بنا طيلهم

وخوذاً تبحث عن رءوس

رأيتَ شعراء لا يبكون

وحمّالين مومساً

لا يساومون أيت مومساتفتح فخديها للريح

وحين انحنيت

شاهدت أطفالاً يلعبون

وصوراً ممزقة

رأيت مجانين يطلقون

القذائف
وأنا سأ يتفرجون
رأيت اللا معنى
يصطاد المعنى
ويأسره
رأيت المناديل
تلوح
بلا أيدٍ

رأيتُ البنادق تطلقُ رصاصاً
وخبزاً
وزهورا
رأيت السعادات تسرقُ
أحلامنا
وتختفى فى الزحام
رأيت الحمار
حائراً
يفكر..........

•

البنت التى رفضت حزمة ايامى

مؤمن سمير - [بنى سويف]

تعصرُ قلبها
وباقى الشرايين والأورده
- حتى الدقيقةَ منها - لتنزَّعسلاً
يتهادى على بلاط الكنيسة
الذى مع كل مدةٍ يظن أن الرب يُهَدْهِدُهُ
أو أنه قد رضىَ أخيراً عنهُ
بعد سنوات العصيانِ المشهورةْ.
البنتُ التى تكنسُ
عَرقَ القديسين بشعْرِها
الذى يطولُ دائمًا بعدَها -
ستجد اليوم مثلما هى عادتها
عند قدم المقعد الضخم
الذى تُحفه غلالةٌ سميكةٌ من ضياءْ
جنيهاً ذهبياً
وستحتار ماذا تفعل به؟

والملاكُ سيتهربُ من الإجابه.
وعندما ستُقبّلهُ مترددة
سيقابلها المَلِكْ جورج
الذى سيومىء لها مشجعاً
ويمد لها يدين طويلتين
فى آخرهما حبل معلقٌ به الدنيا
فتخافُ وتقلبُ الحبنيةَ سريعاً
ووقتها ستهدأ وتغمض عينيها
لأنها سترى الفرس الجامح
الذى تراهُ فى أحلامها
يمتطيه «مار جرجس»
الذى يقتل لأجلها تنيناً كل ليله.
مبكرٌ - الوقتُ الآنْ
والسيدةُ العذراءُ غالباً لاتزال صامته

وعلى خديها نفس اللؤلؤتين
اللتينْ ليسَ لهما طعمُ الملح
فتقرر أن تدخل المذبح
كي تقابله هناك
الرب الذى يحدثها دائماً
الحديث الخاص
الذى يدغدغ إيمانها الدافئ
تخطو البنتُ فتصطدمُ براهبةٍ
كانتْ مخبأةً فى الشموعْ
وتقتربُ لتجد الصليبَ يقطرُ دماً لايزال
فتركعْ وتشبكُ كفيهاً
وتقرأ «أبانا الذى فى السموات
لِيتقدس اسمك....»
لكنها تصمتُ فجأةً
وتتلفتُ حولها
وتهتفُ بهدوء «أحبك»
«أ - ح - بـ - ك - »
فيرتعشُ الجسد الصغيرُ بقوة
وتبكى بدموع ليس لها طعم الملح
ولا يحتملَ قلبهاً الرجفة التى مثل زلزال

فيخرجَ ليسكنَ نقشاً فى سماء الكنيسه
يشبه الذى رسمه «مايكل انجلو» المبّجل
وتعدو خارجةً
فتقابل الكاهن الضرير
وهو يتسّندُ على النور الخارج منه فتحدقُ فيه طويلاً
وتعوُد تبتسم وتمسح دموعها
وتقبلّ يديه
ثم تكّور دفقتين من النور
وتقذفهما فيصيرا عربةً تجرهاً شياهٌ بيضاءْ
فتركبُ حتى تصلَ إلى صديقها الملاك
الذى ينتظرها فى مثل هذا الوقت من كل يوم
حتى يطيرا سّوياً
ويرميا السكينةَ على البشر
لكنهاً فى كل الأحوال تعود سريعاً جداً
لتعصر قلبها
وتصنع من شعرها ريشاً
تمحّ به عَرق القديسين
وتهن به الهواء
عن أطفالِ..
لن تنجبهم أبداً!!

●

إبداعيات من زمن الغربة

أسامة الزقزوق [طهطا - عنيس]

جرحٌ مصلوب فوق اوراقى
لم تزل أوتاره تعزف لحناً من سراب

والقلب عجرون قديم
مراياً تمزقت على راحتيها الوجوه

جوادٌ جامح راح يسابق ظله

يقتات عشب اليباب

يقر انه كان يوماً

يجلس على مقهى الظلام

والرؤى بين عينيه بقايا مشكاة مهيضة

نخلة طلعها خرير

لها بعض شعيرات دافئه

كنٌ على شفاه النجوم

ماذا لو أعرج الآن باغنياتى

إلى سُدَّة الشمس

جتى لا يبقى فى القلب شىء من صقيع الشتاء

●

قصيدة قبل اخيرة لوجهها

كارم محمود عزيز - [الزقازيق]

وجه شرين يبعثى فى لفضاءات

ملتحفاً باشتهائى،

ومنتشياً بارتخامةِ فيها الجميل،

ومحتدماً بانتفاضة وهم محاذرْ

مجَّردُ أنثى؟

أم انسربتْ فى مسامات روحى

تُحلّ دمى،

ويشكلنى وجهها ضفتين

أحاول بينهما أن أفيضْ؟

أم فراغٌ؟

بين حزنين.. كانت تمارس طقس البراءة،

ترقب عتق الهوى

ثم تُلقى جدائلها فى عروقى

وتقتلنى

بالقناعة بالصحو خلف الفراشات

تغفو..

وعند انحسار المسافات،

ينحسر الصمت عن لحمها،

فاشتعالٌ يضىء المسافة بينى

وبين الجنون، وأدنو

فيبعثنى وجهها فى الفضاءات

ملتبساً باحتمال العناق،

وتغمرنى سقطةٌ للندى

فى انثناءة راهبة نائمةْ

واشتعالُ البراءةِ فى وجه عاهرة
الشجوُ فى دمىَ المستهامِ
ويسقط وجهُ لشيرين
يبعثنى فى المساء جحيماً
أكاد..
فتدركنى عانسات القبيلة يطبعن وشم الخصاء
ويُفرِغْنَنى من صدى الإنتماءِ
يعود الفضاء استلاباً لروحى
وتبقى الرؤى ضفتين
ولا شئ بينهما
بين يأسين
تستافنى دورة للعذاب
نكوصاً إلى طينة الخلق،
علّ اشتهاءً جديداً يُداخُلنى:
يستدير الذى عنده جذوة الإشتهاء
ويمنحنى لحظة للفحولة،
أجمع أحطاب قلبى
وأشعلها فى ثنايا الفضاءِ وكان الدخان يحدّثنى
بانتمائى إلى وجهها،
حيث ليس مفرٌ
سوى رتق ما خرق العانسات
وليس انبعاثٌ
سوى فوق جدولها
بينما كانت العانسات تدِّلين شيئاً
لُيفسّد ما نال قلبى من الإبتداءِ،
فقال الذى عنده جذوة الإشتهاء:
ارتحْل خلف جدولها ثم كُنْ !
مستجيراً
أحاول أدركها فى ارتحال الفصولِ
فتسعى القبيلة خلف ارتخائى
تمارس طقس التخالُفِ
تُلْقِى طواطمها فوق رعبى
وترسم بين ابتدائى وبينى
مفازةَ قتلٍ
وشيرينُ واقفة
تلبس الصمت خلف النوافذ،
يبعثنى وجهها فى المساء
انتكاسة عشقٍ
أصلّى عميقا
ولوجاً إلى نهرها المستبِّد
وما من ظلال اشتهاءٍ،
فأنداح فى مركبات الفراغِ
لعلّ اشتهاءً جديداً
يُداخُلنى
أو أموتْ!

القصة

نختار لهذا العدد بعض القصص الجيدة كما سترون أيها الأصدقاء... في البداية هناك قصة «رحيل» للصديقة **رشا محمد** من الإسكندرية، وهي قصة تمسك بلحظة متوترة مليئة بالإيحاءات لحظة الموت أو الانتقال من الحياة إلى الموت وإن كانت التأملات التي جاءت في نهاية القصة، حتى لو كانت أفكارًا دارت في ذهن الطبيبة الراوية لاتضيف جديدًا إلى القصة، ونأمل أن نقرأ للصديقة رشا أعمالاً أخرى أكثر نضجًا.

أما الصديق **محمد إبراهيم أبو الدهب** من بنها فنحن ننشر قصته الجميلة «هلهلة الخاتمة» على قصرها، وهي ترصد أيضًا موقفًا لرجل مريض في المستشفى يتذكر مواقف لا يعرف إن كانت حقيقية أو وهمية.. ونأمل أن يلاحظ الأصدقاء الأعزاء أن القصة الجيدة ليس بلازم أن تكون طويلة مليئة بالثرثرة.

وهذه كذلك قصة قصيرة أخرى للصديقة الجديدة **إيمان سعد الألفي** من دمياط، إنها تجسد موقفًا إنسانيًا جميلاً... وحين ينتبه القاص أو القاصة إلى المواقف التي يمكن أن تكون قصة.. فهذه هي بداية الطريق الصحيح.

أما القصة الأخيرة فهي للصديق **عصام الدين محمد أحمد** من بولاق الدكرور، وقد اخترناها من بين أربع قصص أرسلها إلينا، وأخرناها لأنها على جمال أسلوبها وانسيابه تقدم موقفًا عاديًا كثيرًا ما تناوله القصاصون... وهذه نقطة مهمة، لأنك حين تكتب في موضوع طرق كثيراً من قبل فأنت تحتاج إلى جهد كبير حتى يأتي عملك متميزًا

على كل حال.. لنا لقاء في العدد القادم إن شاء الله.

●

رحيـــل

رشا محمد - الإسكندرية

كانت عيناه نصف مغمضتين عندما وصلت إليه، كنت أقدم خطوة وأؤخر الأخرى كنت أتمنى ألا أصل إليه أبدًا... تمنيت أن يحدث أي شيء يعوقني في الطريق ولكن ماذا يمكن أن يحدث في هذه المسافة القصيرة ليمنعني من الوصول إليه؟ نداءات المرضى الذين لا أستطيع أن أفعل لهم أي شيء بعدما كتبت لهم العلاج... أم طبيب يأمرني بشيء ما... أم زلزال تنشق له أرض المستشفى لتبتلعني فلا أصل إليه؟!!

أمرني الطبيب أن أبقى إلى جواره حتى يسلم روحه إلى بارئها... ياله من طلب مؤلم.. ألم يجد سواي ليطلب منه هذا الطلب؟ لم يكن بيدي سوى الذهاب..أم تراني كنت أستطيع الهروب؟ لا.. لم أكن أستطيع أن أفعل هذا... لا أستطيع التملص من أي شيء أكلف به.. ذهبت.. وعندما وصلت إليه كانت الممرضة تقف بجانبه .

وتحاول معه بطريقة التنفس الصناعي.. كان قريب له يقف إلى جواره... يحاول أن يعطي نفسه أملاً بأن هذا الجسد المسجى أمامه سوف يقوم من رقدته ليضرب الأرض بقدميه كما كان يفعل منذ أيام قليلة ولتجلجل

ضحكته فى أرجاء المكان... كان يحاول أن يرى أى أثر للحياة فيه.. كان يخدع نفسه وكم يستطيع الإنسان أن يخدع نفسه عندما يتمنى شيئًا ما ولكنه سرعان ما يفيق من أوهامه ليصدمه الواقع المر وتفيقه الحقيقة الأليمة...

انتظرت لحظات... طلب منى أن أكشف عليه.. استجبت لرغبته ويداى ترتعشان... لم أقف فى مثل هذا الموقف من قبل.. كيف لى أن أضع يدى عليه؟ هذا الجسد الذى ينتظر الموت بين لحظة وأخرى أو ربما يكون قد مات بالفعل منذ فترة وجيزة وليس به أثر للحياة سوى هذا الهواء الصناعى الذى يتخلل رئتيه على يد الممرضة... لم يكن أمامى سوى الاستجابة لرغبته، حاولت أن أجد له نبضًا.. كنت أتمنى أن أجده... أقنعت نفسى بأننى قد وجدت نبضه بالفعل.. ولمزيد من التأكد قررت أن أقيس له الضغط لعلى بعد ذلك أزف إليهم نبأ حياته وقست له الضغط ولكن لاشىء... سكون تام لايقطعه سوى صوت التنفس الصناعى... أهو جثة بالفعل؟ هذا الذى أكشف عليه... جثة!! ياإلهى... أهكذا تبدو؟ عيناه نصف مغمضتين ورأسه مائل على الوسادة... وجسد تتسلل إليه البرودة رويدًا رويدًا بعد ما يفقد طاقته... تلك الطاقة التى تعلمنا حين كنا صغارًا أنها لا تفقد؟ إطلاقًا.. تلك الطاقة التى تحولت الآن إلى صورة أخرى واكتسبها عنصر آخر فى الكون... أالكون قد اكتسبت بعضًا منها؟!!

أفاقنى من تفكيرى صوت قريبه ومازال يوهم نفسه بأنه يرى حركة صدره تعلو وتهبط مع التنفس... لم أكن أرى شيئًا.كان هامدًا... ساكنًا كالصخرة... ولكن من أجله فقط أخرجت السماعة فى محاولة منى لإيجاد دقات قلبه.. ولكن مرة أخرى سكون تام ولاشىء سواه... لم تقطعه سوى لمسات أصابعى على السماعة لتحدث أصواتًا خفيفة جعلتنى أضطرب مرة أخرى... لعلها دقات قلبه... أأحاول ثانية...لا ... لاداع للخداع... ليست هذه دقات الحياة... ليست سوى همسات الموت.. لقد أسلم روحه إلى بارئها حتى قبل أن أصل إليه... كنت أراها فى عينيه عندما رأيته ولكنى حاولت أن أخدع نفسى حتى أجبرها على لمسه... مات . انتهت حياته الدنيوية ليبدأ حياة أخرى... ترى أين هو الآن؟ أى طريق سلك؟ لن أعرف الإجابة على هذا السؤال إلا عندما أسير خلفه... نفس الطريق الذى سوف يسلكه الجميع. وبكى قريبه... بكى عند الفراق... لماذا بكى... أحزنًا عليه؟ أيحزنه الفراق أم يحزنه قصر الوداع...أم تراه يبكى لأنه لم يسترح من عناء الدنيا كما استراح هذا الجسد الساكن!!

لماذا نبكى؟ أحزنًا على الراحلين أم حزنًا على أنفسنا؟ أليس من الممكن أن يكونوا سعداء حيثما ذهبوا؟ لماذا نبكى؟ كيف لنا أن نقسم على تعاستهم لنبكى عليهم؟ لسنا سوى حفنة من الأحياء الملوثين بالأنانية... نتمنى طول العمر لهم فقط ليبقوا معنا.. لايهمنا رأيهم فى أن يبقوا معنا... فقط نريدهم حولنا يؤنسوا وحدتنا ويملأون علينا حياتنا... لا يهمنا أن نملأ نحن عليهم حياتهم... فلنتركهم يرحلون حيث الدار الأبدية.. حيث السكون إلى مالا نهاية.. إلى الأبد... بلاضيق أو هم لنتركهم يلاقون وجه ربهم ويلقون هموم دنيانا خلف ظهورهم يتركونها لنا لنموت كل يوم ونحن نعتقد أننا أحياء... ويحيون هم ونحن نظنهم أمواتا ..لتستريح إذن إلى الأبد ... لتنطلق من أغلال هذا الجسد الفانى لتتركه لهم.. فهم يحبونه أكثر مما يحبونك.. اتركه لهم للذكرى ولتسبح أنت كما تريد وأينما تريد بلا قيود.. بلا أغلال.. بلا جسد.

هلهلة الخاتمة

محمد إبراهيم أبو الدهب - بنها

هل لم يعد فى الوقت متسع ليستدرج فيروس خبيث آخر شرائم أنفاسي، فيمصمص الأطباء شفاههم بتلذذ ويمغظون أعين أقاربي القليلين المسنودين إلى جدران القلق على شبابى فى طرقات المستشفى؟ هل كنت مقنعا بما يكفى وأنا أطلب من أم سهيلة يد ابنتها بنبرة هزيلة، عارية.. أم أن ركوبى الميكروباص من "وورورة" إلى "بنها"، وبالعكس، ألف ألف مرة، دونما هدف مبيت، كان مبررا لتقوس قامتى المبكر... هل قالت لى سهيلة فى التليفون أنى بدوت لأمها لبقًا، مؤدبا، وأنها اعتبرتنى ابنا خامسا، أم أن إحداهن قلدت صوتها، لكى لا أقع فى مطب نفسي، مثلما تقتضى خطورة الحالة؟ كم هو سهل خداعى هذه الأيام!.. فقد أخفقت فى رفع رأسى مرة واحدة عن الوسادة الرطبة بلعابى طوال أسبوع... حينما سمح لهم الأطباء بإلقاء نظرة، لم يفعلوا. إنما كانت الأعين الداخلة مبتلة... ثم إننى رفعت رأسى الآن وقلت:

- هل بقى فى الطرقة أحد يبكى؟

●

بـــــراءة

إيمان سعد الألفى - دمياط

لم أستطع مقاومتها وهى تحاول جذبى من ردائى فى بساطة وبراءة قائلة: شلن ياأبلة. فلم أعرها اهتماما، واستأنفت الحديث ويبدو أنها تعودت على هذا الأسلوب فى الرفض، فعادت تكرر غير عابئة بانصرافى عنها قائلة: شلن والنبى يا أبلة.

أردت أن أخفف من عبء لحظات الوداع عن أحمد فصنعت من الموقف مادة للهو فقلت لها: لمى وهاتى لنا.

فنظرت إلى ولم أدر مادار برأسها الصغير الذى اختفى تحت حبكة الإيشارب الذى كانت ترتديه، والذى حاولت به أن تخفى شعرها ولكنه أطل واقفا فى إباء، ورحت أتأملها قبل أن أصرفها، وأتأمل ملامحها الرقيقة التى رسمت فى دقة وعناية، وأرقب، حركاتها، سكناتها، رعشة شفتيها حين كررت الطلب، وملابسها المهلهلة، وأصابعها الدقيقة التى استماتت فى القبض على الكيس الذى تضع فيه ما تجمعه من نقود.

وتنبهت فإذا بى مازلت أمامها وهى مازالت تنظر إلى، فوجهتها إلى حيث يقف أقربائى على مقربة منى، ويبدو أنهم فطنوا إلى ما أردت فأعطوها لتنصرف.

ولم يكن من المستغرب أن تعود إلى، ولكن الغريب أن تحاول إعطائى ما أعطوها، فلم يكن من الشفقة حينئذ أن أصرفها دون أن أعطيها فرحت أبحث لها عن فكة فى حافظتى، ولم أستطع إخفاء دموعى التى فاضت بها عيناى حين وجدت يدها الصغيرة تمتد إلى وتصر على أن آخذ منها لأنه بدا لها إنه ليس معى نقود.

ورأيت أن أسألها عن عمرها وعن أهلها ولم أكن أنوى بذلك السؤال معرفة عمرها فهذا شىء كنت قد فطنت إليه وحدى فلم يكن عمر هذه البراءة الماثلة أمامى يتعدى السنوات الست وسألتها عمن يقوم بتسريحها لهذا المهمة ففاضت عيناها بالدموع وقالت: (أبويا).

فأدركت ماأريد.

وصفر القطار.

ماسـاة حلـم

عصام الدين محمد أحمد ـ بولاق الدكرور

اكتنف (عوض) هاجس شاذ: لماذا هو قانع بالسجن فى هذه القوقعة ضئيلة الحجم والأمل؟ انقضى من العمر معظمه ويكابد ضنك العيش وشظف الحياة!

فالقروش القليلة التى يحصدها من الحقول لا تفى ثمن أرغفة الخبز الجافة وأقراص الجبن القريش فلم كل هذا الإصرار على الحياة فى هذه القرية الجدباء؟!

ولم ينس حديث الرفاق ـ الذين لا يملكون سوى الكلمات ـ عن فوائد السفر... ففى السفر وفرة المال وتحقيق الأمانى وتكريم الذات.

وطالت المعاناة وفى عتمة الليل البهيم كان الخلاص... فالناس بلا حراك يغطون فى نعاس ثقيل ـ بعد طول كدهم المتلاحق ـ ولا يشغل الدروب بالغة الضيق سوى صمت القبور وظلامها وبأقدام وجلة متلصصة فر هاربًا قاصدًا محطة القطار... وجسده النحيل يرتعش وعقله يضطرب وقلبه يختنق بأدخنة المتناقضات.

وبعد جهد جهيد ومقاومة لا تلين يتربع (عوض) فوق الأرضية الحديدية بداخل إحدى عربات القطار المتجه إلى الإسكندرية...

سلبته ـ دائما هو مسلوب ـ إغفاءة لايدرى إن كانت قصيرة أم طويلة كأنها موت عقب حياة... أو كأنها راحة بعد تعب ولم تسلمه من هذه الحالة سوى يد المحصل تزلزله وبنظرات متباينة الملامح يستخرج من جيب سرواله العتيق والوحيد ثمن التذكرة... وتجاهل المحصل أن يذكره أن مقاعد العربة جميعها فارغة ـ فعندما تجهل الذاكرة لا مناص من التجاهل ـ ولكنه بعد إفاقته اكتشف أنه لا يقطن العربة سواه... نهض متكاسلاً ليحتوى أحد المقاعد متسترًا من هلعه وقلقه تجاه كل ما هو آت وزئير القطار متواصل وفحيح عقله سام وعجلات القطار تشعل الشرر فى القضبان وأقدامه لا تقوى على حمله من وطأة البرودة.. ودون إنذار سابق.. قرر أن يهبط فى أول بلدة يتوقف فيها القطار عن لهاثه اللانهائى.

وقبل أن تربكه الأشياء بزخمها اغتال السكون القطار. هرول (عوض) لافظًا الجوف الخاوى ولكن المحطة لا يسكنها سوى ضوء خافت لا يقوى على الصمود... وفكر (عوض) أن يصعد ثانية وقبيل التنفيذ فزع القطار ملتهما بقايا البسيطة وكأنه يهرب من مطاردة تحيك حياته بخيوط الفناء.

قادته قدماه المتعبتان إلى أزقة هذه المدينة.. تجول على غير هدى عسى أن يجد الهادى وعلى ضوء مصباح صغير فى مطبعة المدينة الوحيدة كانت البداية وتعلم رص الحروف وتكوين الكلمات واشتهر بين زملائه بالذكاء والمهارة...

ولكن طيف روحية لا يفارق مخيلته... وكلما هجع إلى مضجعه الخشن سلبته يقظة الشرود من إغفاءة الكد.

ادخر المهر.. وكبس الجلباب الجديد والفانلات القطنية فى الحقيبة الجلدية المزوقة من الخارج بعلم الولايات المتحدة الأمريكية ولم ينس حشر الصرة القديمة معها فلم تفقد وظيفتها بعد فمازالت فراشه الوثير لجسده المنهك... ودون وداع قفز من الطرقات الملتوية على رصيف محطة القطار... وأضحت المحطة مكتظة بالرواد... ارتاح لهذا الزحام غير المسبوق... وقبل أن يفيق من ارتياعه تسللت أنامل خبيرة فى جيبه وسرقت عامًا كاملاً من العمل المضنى...

وصرخت يده مولولة - عندما حاولت احتضان حافظه العام - قانطة من حظها العثر... وعاد ثانية إلى العمل بعد أن اشبع أقدام صاحب المطبعة تقبيلاً - ولم يحزنه شيء إلا حرمانه من طلعة بهية لوجه (روحية) الصبوح.. سقمه الوقت الآسن وألف شظف الراحة وتكدر الصفوة.. وأفلت "سنة" أخرى متثاقلة بالهم ومسيجة بالقلق المتنامى باطراد...

واستأذن من رب العمل للعودة إلى بلدته لكى يخطب "روحية" ولم يفته بأن يلف محفظته بحبل من الدوبار المتبت ويثبتها فى جيب الصديرى - استقبلته القرية استقبال الفاتحين... وفتحت له الأبواب الموصدة على مصراعيها وابتسمت له الأوجه الجامدة.. وقبل أن يستقر فى مجلس قفز نشوان قاصداً دراها وكالعادة... وجد الحبيبة قد تزوجت أثناء غيابه بأحد وجهاء القرية القاحلة..

أيبكى.. أم يضحك؟

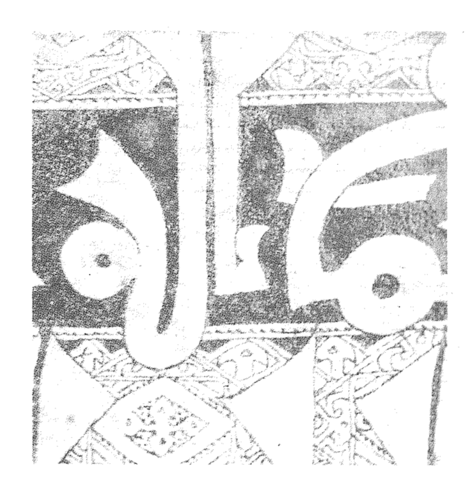
وأبيدت رغبته فى البقاء... ولم يجد سلواه إلا فى الهروب فولى هاربا دون أن يلوى على شيء.

أرهقه السير فركن إلى بقايا جذر قطعت أفرعه ليضمد جراح أنفاسه الملتاعة ودموع عينيه الهائجة القانية الاحمرار وهاجمه صوت شرس قبل أن تشده أية ذكرى يأمره لا تبرح المكان.. ارفع يديك لأعلى واجلس القرفصاء... ارتعدت فرائصه وتصبب جبينه عرقًا... وأغرقته الحيرة فى يم الظلمات...

أيعدو هاربًا... وليكن ما يكون... أم يتريث ليرى ماذا يبغون؟ ولم يتيحوا له فرصة أخذ القرار...

التف حوله ثلاثة ملثمين بعصابات سوداء وبحركات مختبر جدواها مسبقًا... تركوا أيديهم فى جيوبه وجسده تعيث الفساد بالنقود... تمزق الجلباب الجديد وارتوت الأرض بالدماء الحمراء القانية... استكانت أنفاسه المتعبة... غرق جسده النحيل فى بركة الدماء الدافئة.





يستلهم الفنان السويسرى **ميشيل باستورى** فى معرضه الأخير الذى أقيم الشهر الماضى بالقاهرة، التراث العربى الإسلامى لفن الخزف، خاصة فى الفن الأندلسى، ويمثل هذا العمل الروح السائدة فى هذا المعرض، الذى اشتركت فيه مع الفنان زوجته الفنانة **إيفلين بوريه**؛ وتقوم هذه الروح فى الأساس على استلهام الحروف العربية مع تجريدها من سياقها اللغوى والدلالى، لكى يتم الاحتفاظ بجماليات الشكل وحدها، ثم تكتسب رونقها النهائى من خلال تقنية فن الخزف، بطبقة (الجليز) ذات البريق المعدنى، والألوان الدافئة.



لوحة للفنان عز الدين نجيب

الغلاف الأمامى

امينرديس (وتعنى عطية آمون) من كاهنات آمون موجودة بالمتحف المصرى، ومنها استلهم ماريت مؤلف قصة عايدة شخصية الأميرة المصرية امينريس.



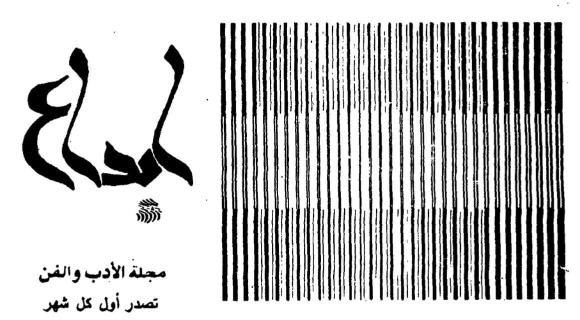




سعد وهبه والتنين

العدد الثانى عشر • ديسمبر ١٩٩٧

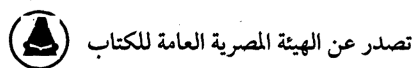
الدين والأسطورة ـ ١



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢٥٠٠ ليرة ـ الأردن ٢٥٠ر١ دينار

الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٢٠ درهما

اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ٢٠٠ر١ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا

أبو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٤٠ر٢٦ جنيها شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع).

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣٫٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد. البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً.

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١

القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : جنيه ونصف



السنة الخامسة عشرة ● ديسمبر ١٩٩٧م ● شعبان ١٤١٨هـ

هذا العدد

أحمد عبد المعطى حجازى

سعد وهبة ... والتنين!



لم يتح لى أن أشارك فى أى مشهد من المشاهد التى ودعت بها مصر كاتبها المسرحى سعد الدين وهبة، لا حين عاد من باريس - حيث حاول الطب إنقاذه - إلى أرض الوطن ، ولا حين استأنف رحلته إلى العالم الآخر.

يوم عاد من باريس احتشد الأدباء والفنانون المصريون فى مطار القاهرة يستقبلونه بوجوه تنتهبها البسمات والدموع، ويفزع أصحابها بآمالهم فى نجاته إلى الكذب، ينكرون به الموت الذى يرونه محلقا كالغراب الناعق على كيان كان مازال يتعرى من لحمه ودمه، خالعا عنه قميصه الأخير، ليتجلى بعد أيام روحا خالصة.

ولقد قرأت فى الصحف عن عودة سعد الدين وهبة، وعن استقبال الكتاب والفنانين له فى المطارولم أكن على علم بموعد العودة أو بالخروج لاستقبال العائد، فلم أشارك فى هذا المشهد، ولم أدخل هذه التجربة القاسية التى دخلتها مرتين، إذ رأيت صديقى الشاعر أمل دنقل خلال أيامه الأخيرة فى القاهرة، وقد أوغل الوحش فى دمه فذاب كيانه وسقط شعره. ثم رأيت أستاذى **لويس عوض** حين قدم إلى باريس طلبا للشفاء، بعد أن لم يعد أمل فى الشفاء.

دها أنا أرى سعد الدين وهبة فى صورة منشورة له بعد أن تمكن الداء منه، فصار شبيها **بأمل دنقل**



ولويس عوض.

ثم ها هو يخلع عنه قميصه الأخير ويرحل، وأنا بعيد عن أرض الوطن، فلا أشيعه لمثواه الأخير!

لقد أعفاني الله هذه المرة من هذه المواجهة المزلزلة.

لو كان المرض وحشا ماثلا لصارعته فصرعني أو صرعته. أما والماثل أمامي هو أمل دنقل، أو لويس عوض، أو سعد الدين وهبة، هو القتيل الذي تقمص القاتل جسده، وأفسد عليه دمه فصار ضده، وأصبحت خلاياه حربا عليه - أية كلمات تقال في هذه المواجهة؟ وكيف أتجنب نظرته الودود؟ وكيف أرد على ملاطفاته الواهنة؟ وكيف أتركه وأمضي؟ وإني لأستحي بيني وبين نفسي من أن الشر الذي أصاب غيري لم يصبني ومن أن الخير الذي أصابني لم يصبه!

هذا المرض، السرطان، ليس داء يصيب الرجل، وليس جرثومة تقاتله جهارا نهارا، ولكنه وحش شرير خسيس يتسلل إلى البدن خلسة ليفاجئه بوجوده فيه، وليجعل البدن نفسه حربا على نفسه.

هذا الخنزير البري، هذا التنين البشع، هذا الأفعوان السام، هذا الجرذ الأعمى الذي يلغ في دم الرجل وينهش صدر المرأة الناهد، ويغتال العشاق وهم يحلمون - لماذا يتركه «المتحضرون» طليقا، ويسخرون عبقرياتهم وخزائن معلوماتهم، وأجهزة أمنهم لقتل الهنود الحمر، والزنوج السود، والفلسطينيين المشردين، والعراقيين الجوعى؟

إن ما أنفقته إسرائيل - وهو تافه إذا قورن بما أنفقته الولايات المتحدة - على ترسانتها النووية، كان يمكن أن يكتب الحياة للملايين من البشر، لو أنفق على الأبحاث الرامية لاكتشاف علاج ناجع للسرطان!

لكن هؤلاء «المتحضرين» ليسوا في الحقيقة متحضرين.

والدليل أنهم يسخرون كل قدراتهم لتدمير الأرض وقتل البشر، فهم إذن ينتمون للفصيلة التي ينتمي لها السرطان.

من هنا نعرف لماذا كان سعد الدين وهبة يقاوم إسرائيل، وندرك أن معركته مع السرطان لم تبدأ اليوم، وإنما بدأت يوم النكبة، يوم الخامس عشر من شهر مايو - أيار عام ألف وتسعمائة وثمانية وأربعين.

إسرائيل في الحقيقة الموضوعية، وبعيدا عن أية مبالغة سرطان هائل، غول بشع، أو ديناصور عصري

لا يقطع طريق الداخلين إلى المدينة فحسب، كما كان يفعل زميله المتواضع فى مسرحية سوفوكل «أوديب ملكا»، وإنما ينيخ بصدره، وينزل بكلكله على المدينة كلها. ولكم أن تعدوا ضحاياه الذين افترسهم هذا الوحش الضارى من شبابنا وشيوخنا، وأطفالنا ونسائنا، فى سيناء، وفلسطين، وفى الأردن، والجولان، وجنوب لبنان، لا وجها لوجه دائما، بل خلسة وغيلة أيضًا كما يفعل السرطان. ولكم أن تقدروا ما استنزفته إسرائيل من ثرواتنا وما صبته علينا من عذاب اليم.

لهذا وقف سعد الدين وهبة بالمرصاد لهذا السرطان فكان ضحية من ضحاياه، وإن علم سواه أن على الإنسان أن يقاوم السرطان، فليس سدى أن يقاوم الأضعف من يعلم علم اليقين أنه الأقوى، لأنه إن استسلم لم ينقذ شيئا من نفسه، وإن قاوم أنقذ روحه على الأقل، وترك للسرطان ما لابد للروح أن تتركه على الأرض، حتى تنطلق خفيفة عارية بغير قيد أو حجاب!

عرفته منذ أربعين عاما بالضبط، حين كان يعمل فى مجلة «البوليس». عرّفنى عليه زميلنا الناقد رجاء النقاش، ثم ترك صداقتنا الوليدة تكبر وحدها بما شهدته من وقائع، وما حفظته من ذكريات.

فى تلك الأيام كانت المعركة طاحنة بين الأستاذ عباس محمود العقاد والشعراء المجددين، وقد بلغت ذروتها حين هدد العقاد بالانسحاب من المجلس الأعلى للآداب والفنون إذا سمح لى بإلقاء قصيدتى فى مهرجان الشعر الذى دعانى المجلس لأشارك فيه بدمشق فى سبتمبر ١٩٦١، فتراجع يوسف السباعى أمين عام المجلس أمام تهديد العقاد، وأسقطنى من قائمة الشعراء المشاركين فى المهرجان رغم وجودى فى دمشق.

استبد بى الغضب، ونظمت قصيدة فى هجاء العقاد، ونشرتها «الأهرام» آنذاك فآلمت العقاد وأوجعته حتى تخلى عن كبريائه ورد على ما قلته فيها ضمن حديث أجرته معه صحيفة «المساء». كنت أقول فى القصيدة: إنه يعيش فى عصرنا ضيفا، فرد العقاد قائلا: بل هم الذين يعيشون فى عصر العقاد!

ولمت نفسى فقررت أن انتهز أول فرصة تسنح لأعتذر للعقاد عن زلتى، ولاحت هذه الفرصة حين أخبرنى سعد الدين وهبة أنه ذاهب للقاء العقاد فى منزله بمصر الجديدة، بعد انفضاض ندوة الجمعة، ليأخذ منه مقالته التى يكتبها لمجلة «الشهر» وهى شهرية أدبية كان سعد الدين يصدرها فى أوائل الستينيات، فذهبت معه لأعتذر بحضور صامت لم أوجه خلاله كلمة للعقاد ولم يوجه لى كلمة، وهى المرة الوحيدة التى زرت فيها منزل العقاد فى حياته.

وواقعة أخرى لا تبرح ذاكرتى، جرت فى مكتب سعد الدين وهبة بمجلة «الشهر» فى شارع طلعت حرب.

دخلت صباح يوم من الأيام لأجد الناقد الكبير الدكتور محمد مندور يبكى بالدموع، ويشد خصلات شعره الرمادية المتهدلة، فقد دعته الحكومة التونسية ليشارك فى إحياء ذكرى الشاعر أبى القاسم الشابى، لكن أجهزة الأمن المصرية آنذاك لم تسمح للناقد الكبير بالخروج، ويبدو أنها لم تكن المرة الأولى التى يمنع فيها مندور من السفر. لماذا؟ كان مثقفا عظيما، وناقدا أصيلا، ونائبا طليعيا من نواب الأمة دافع عن الديموقراطية، وبشر بالاشتراكية، وساند الضباط الذين استولوا على السلطة فى يولية عام ١٩٥٢، بقدر ما يستطيع المثقف الليبرالى أن يساند سلطة عسكرية يثق فى وطنيتها ويعلم مع ذلك أنها تحكم بالحديد والنار، ولا تتورع عن أن تسحق هامة مثقف عظيم كمحمد مندور.

ولقد تكرر هذا المشهد فى مكتب سعد الدين وهبة، وإن كنت أنا الذى جلست فى مكان محمد مندور، أطالب سعد بالتدخل لدى زملائه القدامى فى وزارة الداخلية ليسمحوا لى بالسفر، وكنت دائما على قائمة الممنوعين!

أما مسرح سعد الدين وهبة فمتعة فريدة بين متع أخرى فريدة أتيحت لنا فى مسرح الستينيات.

مسرح سعد الدين وهبة استعادة خلاقة لصورة الوطن كما ينبض بها قلب ابن بار وخيال كاتب موهوب توغل فى شرايين المجتمع ورحل فى تاريخه، وعاشر نماذجه، وأحبها، وحفظ صورها عن ظهر قلب، فهو يرسم شخصياته كأنما ينقل عن كتاب مفتوح.

نساء تتوسطهن «خضرة» التى لا نستطيع الآن أن نميزها عن سميحة أيوب، فسميحة أيوب هى «خضرة» فى «كوبرى الناموس» وفى غيرها من مسرحيات سعد الدين وهبة، هى أغنية عبد الوهاب «مين زيك عندى يا خضرة»، وهى الفلاحة الشابة العاشقة الفاتنة المضحية المنتظرة، وهى مصر بوجهها الصبوح، وصوتها النقى الشجى، وجسدها الريان المثمر، وحضورها الطاغى الأخاذ.

ورجال، فلاحون، ومثقفون، ونصابون، وعساكر، ودراويش ينتظرون «عبد الموجود» الذى لا يأتى أبدا.

من لنا بهذه الكوكبة العبقرية من فنانى المسرح القومى الذين جسدوا هذه الشخصيات، حسين رياض، وشفيق نور الدين، وحسن البارودى، وتوفيق الدقن، وعبد السلام محمد!

المصريون الذين شيعوا سعد الدين وهبة يحلمون برجل يجتمع فيه ما اجتمع فى سعد الدين وهبة، الموهبة، والرجولة!

رمسيس عوض

برتراند راسل
لماذا أنا لست مسيحياً...؟

فى أواخر القرن التاسع عشر أنشأ ثلاثة من الزملاء الأصدقاء بجامعة كامبردج جمعية ملحدة تعرف بجامعة الرسل تضم ثلاثة من أساطين العلم والمعرفة هم: **جورج مور وجون إليس مال تجارت وبرتراند راسل**. وكان **جورج مور** أكثرهم تحفظًا فى التعبير عن إلحاده فى حين كان **راسل** لا يكف عن إعلانه ولهذا يخلق بنا أن نبدأ به وخاصة لأن شهرته طبقت الآفاق.

لماذا أنا لست مسيحياً؟:

فى يوم ٦ مارس ١٩٢٧ ألقى **برتراند راسل** محاضرة بعنوان «لماذا أنا لست مسيحيا؟» فى قاعة بلدية باترسى بانجلترا بدعوة من الجمعية القومية العلمانية فى جنوب لندن. وشرح **راسل** فى محاضرته السببين اللذين على حد قوله يدعوانه إلى إنكار الدين المسيحى أولهما أنه لايؤمن بالله والخلود وثانيهما أنه لا يعتبر المسيح أفضل الأشخاص وأكثرهم حكمة رغم اعترافه بأنه يملك درجة كبيرة للغاية من الطيبة الأخلاقية.

ويتناول **راسل** المحاجات التى يستخدمها المؤمنون بالله للتدليل على وجوده ليتولى دحضها أولا بأول. يبدأ **راسل** بمشكلة وجود الله فيقول إن الكنيسة الكاثوليكية ترى أنه يمكن التدليل على وجوده دون حاجة إلى الرجوع إلى العقل . وهى مقولة يراها **راسل** غريبة وواهية ونوعا من المحاجة ضد من يذهبون إلى أن العقل يتعارض مع الإيمان بوجود الله. يقول **راسل** إن المحاجة البسيطة والقديمة للتدليل على وجود الله هى تلك التى تقول إنه لابد من وجود سبب لكل شىء فى هذا الكون، وهى محاجة تنتهى بنا فى آخر المطاف إلى التسليم

بوجود السبب الأول أى الله. ويعترف أنه ظل مقتنعا بصحة هذه المحاجة حتى بلوغة سن الثامنة عشرة وأنه نبذ محاجة السبب الأول بعد أن قرأ سيرة حياة **جون ستيورات ميل** لأنها تطرح تساؤلا عن السبب فى وجود السبب الأول. ومحاجة السبب الأول تقتضى الافتراض بأن للعالم بداية فى حين أنه لايوجد ما يدعو للاعتقاد بوجود هذا البداية. ويرجع هذا إلى افتقارنا إلى الخيال.

وينتقل راسل إلى مناقشة المحاجة الثانية التى يستخدمها المؤمنون للتدليل على وجود الله. وهى محاجة سادت القرن الثامن عشر بفضل اكتشافات **اسحق نيوتن** فى علمى الرياضيات والميكانيكا. وخلاصة هذه المحاجة أن الكون تحكمه مجموعة من القوانين الطبيعية التى تتبدل أو تتغير وأن الله هو الذى أودع هذه القوانين فى الكون كى يسير بمقتضاها. ولهذا فإن هذه المحاجة تسمى محاجة القانون الطبيعى. يقول راسل إن نظرية **اينشتين** غيرت من مفهوم هذا القانون. فالكثير مما نسميه قوانين الطبيعة ليست سوى مواضعات بشرية. ويدلل راسل على تغير مفهوم القانون الطبيعى بنشاط الذرة التى لا تخضع للقانون كما كان العلماء فى الماضى يظنون. فقد اتضح أن القوانين التى تسير الذرة بمقتضاها ليست سوى متوسطات إحصائية يمكن أن يكون منشؤها قوانين الصدفة.

فكرة النظام الذى يحكم حركة الكون:

أما المحاجة الثانية التى تستخدم للتدليل على وجود الله فهى وجود نظام فى الكون لو قيض له أن يختل قليلا لما تمكن البشر من البقاء على قيد الحياة. يقول راسل إن هذه المحاجة انهارت عندما أماط **تشارلس داروين** اللثام عن القوانين البيولوجية التى تحكم الكائنات الحية. فهذه الكائنات لاتجد أن بيئتها مواتية لاستمرارها فى الحياة بل هى تبقى على قيد الحياة بسبب قدرتها على التأقلم مع بيئتها. ولا يستعقل راسل أن العالم الذى نعيش فيه بكل ما يشوبه من عيوب ثمرة إله قادر على كل شىء وعليم بكل شىء استغرق منه لصنعه ملايين السنين. يقول راسل إن الحياة على الأرض سوف تنتهى عندما تسرى البرودة فى الشمس. عندئذ ستتحول الأرض إلى كوكب بارد خال من الحياة مثل القمر.

المحاجة الأخلاقية للتدليل على وجود الله:

بالرغم من دحض الفيلسوف الألمانى **عمانويل كانط** فى مبحثه «نقد العقل الخالص» للمحاجات الفكرية القديمة المستخدمة فيما مضى للتدليل على وجود الله فقد اخترع محاجة جديدة يمكن تسميتها بالمحاجة الأخلاقية. وهى محاجة شاعت فى أشكالها المختلفة فى القرن التاسع عشر منها الاعتقاد أنه بدون وجود الله يختفى الفرق بين الخير والشر. يقول اللاهوتيون المسيحيون إن الله يأمر بالخير لأنه خير لكن راسل يرد على هذا ساخرا بقوله إن المحاجة الغنوسية تنطوى على قدرة أكبر من الإقناع ومفادها أن العالم الذى نعيش فيه ليس من صنع إله خير ولكنه من صنع شيطان خلقه فى غفلة من الله.

المحاجة الخاصة برفع الظلم الموجود على الأرض:

وينتقل راسل إلى المحاجة التى تقول إنه لابد من وجود إله عادل فى هذا الكون حتى يعوض البشر بعدله عما يكابدونه فى هذه الدنيا من ظلم ومعاناة ويعلق على

ذلك بقوله إن الأرض ليست سوى نموذج لسائر الكون وأغلب الظن أن أى عالم آخر لن يكون أحسن حالا من عالمنا الراهن. ويعزو راسل إيمان معظم الناس بوجود الله إلى سببين أولهما أنهم رضعوا هذا الإيمان فى طفولتهم من أمهاتهم وثانيهما أن الانسان يجنح إلى الإيمان بالله بسبب رغبته فى التمتع بحماية أخ أكبر يوفر له الأمان والاطمئنان.

شخصية المسيح:

ثم يتناول راسل شخصية المسيح فيقول إنه لا يشارك العقلانيين والملاحدة الاعتقاد بأن المسيح هو افضل وأحكم شخصية فى التاريخ. فالرأى عنده انه يتحلى ببعض الفضائل مثلما يعانى من بعض النقائص. ويضيف راسل أن المسيح لم يستحدث مقولة من لطمك على خدك الأيمن فأدر له الأيسر أيضا. فقد سبق لبوذا أن دعا إليها منذ ما يقرب من ستة آلاف عام قبل المسيح. وهو مبدأ لا يضعه المسيحيون موضع التنفيذ على أية حال. ويبدى راسل إعجابه بنصيحة المسيح للرجل الغنى إذا أراد أن يتبعه أن يذهب ويبيع كل أملاكه ويوزعها على الفقراء. وهى نصيحة لا تجد استجابة بين المسيحيين.

عيوب تعاليم المسيح:

يقول راسل إنه ليس هناك دليل تاريخى على أن المسيح كان موجودا بالفعل ولهذا فهو يكتفى بنقد شخصية المسيح حسب ما جاء فى الإنجيل. والرأى عنده أن المسيح لم يكن حكيما عندما ربط بين عودته إلى الأرض على سحابة من المجد (وهو ما يعرف بالمجىء الثانى) وبين التبشير بنذر الموت والدمار الآتية عن قريب. أى أن المسيح استخدم مع معارضيه أسلوب التهديد والوعيد وهو أسلوب يترك فى النفس آثارا ضارة لأنه يثبط همة المسيحيين ولا يحفزهم على العمل البناء.

المشكلة الأخلاقية:

وأيضا ينحى راسل باللائمة على المسيح لتهديده الخطاة والرافضين لتعاليمه بنار الجحيم الأبدية. وهو يرى ان أى إنسان يتصف بقدر من الشفقة لا يمكن أن يذهب إلى هذه القسوة البالغة. ويقارن راسل بين أسلوب سقراط الدمث والمهذب فى التعامل مع معارضيه وأسلوب المسيح القاسى مع معارضيه وتهديده لهم بنار جهنم التى لاتنطفىء أبدا حيث البكاء وصرير الأسنان. يقول المسيح إن الله يغفر كل الخطايا والذنوب باستثناء خطيئة التجديف على الروح القدس ويهدد بمعاقبة مرتكبها بمنتهى القسوة. وهو موقف يخلو فى نظره من الرحمة. ويعتقد راسل أن تكرار تهديد المسيح للخطاة بسعير جهنم ينم عن الغلظة وعن تلذذه بمنظرهم وهم يكتوون بلظاها. ويعبر راسل عن حيرته فى فهم النص الوارد فى الكتاب المقدس عن موقف المسيح المتحامل على شجرة التين. فقد مر المسيح بها وأراد لها أن تثمر. غير أن الوقت لم يكن وقت إثمارها فلعنها فيبست شجرة التين فى الحال. ويتساءل راسل ما ذنب شجرة التين فى أنها لم تثمر طالما أن الوقت لم يكن موسم إثمارها؟

العامل العاطفى:

يقول راسل إن إيمان الناس بالدين أمر لا ينهض على الحاجات بل على العاطفة المحضة. يقال إنه من

الخطأ أن يهاجم الانسان الدين لانه هو الذى يعصم البشر من الرذيلة والزلل. يرى راسل ان رواية صامويل بطلر «العودة لزيارة إيرهون» تعطينا اوضح مثل على ذلك. فهذه الرواية تحكى لنا قصة رجل اسمه هيجز ياتى الى بلد ليقضى فيه بعض الوقت ثم يهرب منه فى بالون أو منطاد ويغيب هذا الرجل عشرين عاما عن البلد ثم يعود إليه ليجد أن الناس اخذوا يعبدونه باسم «ابن الشمس» الذى قيل إنه صعد إلى السماء وأنهم يحتفلون بهذا الصعود كل عام. وأراد الرجل العائد أن يوضح للناس انه بشر مثلهم وأنه هو الذى طار فى بالون من بلدهم إلى مكان آخر. غير انه قيل له الا يفعل هذا لانه يقوض بذلك اخلاق المجتمع التى نسجت حول أسطورة صعوده.

يدحض راسل الرأى القائل بأن الدين هو حافز الإنسان الى الفضيلة بقوله: إن الإنسان يزداد قسوة كلما توهجت فيه جذوة الإيمان فقد شهدت عصور الإيمان بالمسيحية بشاعات وأهوالا يشيب لها الولدان مثل محاكم التفتيش واحراق الساحرات. والرأى عنده أن الدين المنظم أو الكنيسة هى العدو الأول لكل تقدم أخلاقى يحدث فى العالم وهو يضرب مثالا على مدى قسوة الكنيسة الكاثوليكية فيقول إذا شاء حظ امرأة عاثر أن تتزوج برجل مصاب بمرض الزهرى فإن الكنيسة الكاثوليكية تحظر طلاقهما ولاترى أى مانع فى إنجابهما أطفالا مصابين بهذا المرض. فالكنيسة تضع مفاهيم ضيقة لما تسميه الأخلاق ثم تضع هذه الأخلاق فوق كل اعتبار حتى ولو كان فى هذا سعادة البشر.

الخوف أساس الدين:

يقول راسل إن الدين يعتمد اساسا فى الإيمان به على الخوف من المجهول والرغبة فى ان يجد الإنسان أخا كبيرا يحتمى بحماه ويستظل بظله.. أخا يقف بجانبه فيما يمر به من محن. ويضيف راسل أن الخوف يولد القسوة. ولهذا ليس من المستغرب أن نرى القسوة تسير جنبا إلى جنب مع الدين. ثم يعرض راسل إلى الدور الذى يلعبه العلم فى تبديد بعض هذا الخوف ومحاولات الكنيسة المتكررة الوقوف فى وجه هذا العلم وتعطيل تقدمه.

ويختتم راسل محاضرته فى قاعة بلدية باترسى بقوله إن الإنسان استمد فكرة الإيمان بالله من نظم الطغيان والجبروت السائدة فى الشرق فعلاقة الإنسان بالله اشبه ما تكون بعلاقة العبد الذليل بالحاكم المستبد. وهى ذلة تاباها كل نفس تشعر بالعزة والكرامة.

وفى مقال نشره برتراند راسل عام ١٩٣٠ بعنوان: «هل أضاف الدين إسهامات مفيدة إلى الحضارة». يقول هذا الفيلسوف إن رأيه فى الدين هو نفس رأى الشاعر الرومانى لوكريشيوس وفحواه أن الدين مرض وليد الخوف يسبب شقاء هائلا للجنس البشرى. ورغم هذا فإنه لاينكر ان الدين أسدى خدمتين للإنسانية أولاهما تثبيت التقويم السنوى وثانيتهما أن الكهنة فى مصر القديمة سجلوا ظاهرتى الكسوف والخسوف بدقة بالغة جعلت من الممكن التنبؤ بهما . ويرى راسل أن الكنيسة لم تتأثر بتعاليم المسيح فى حين أنها أثرت فى المجتمع بدليل اننا نرى أن المبادىء التى بشر بها المسيح فى واد وأخلاق المسيحيين الفعلية فى واد آخر. فالمسيح

قال للأغنياء أن يعطوا كل ممتلكاتهم للفقراء وإلا يقاتلوا وإلا يعاقبوا الزنا وهو ما لا تفعله الكنيسة. وما ينطبق على المسيحية ينطبق على البوذية ايضا. وهذا هو التطور الطبيعى لأى دين. فبمجرد أن يكمل اى نبى ديناً تنشأ طبقة من الخبراء أى من الكهنة الذين يدعون لأنفسهم القدرة على تفسيره وشرحه مكتسبين بذلك البأس والسلطان. ويذكرنا راسل بمعارضه الكنيسة لكل من **جاليليو وداروين وفرويد**. فضلا عن معارضتها لحركة تحرير العبيد وفكرة العدالة الاجتماعية المتمثلة فى الاشتراكية وقد بلغ جبروت البابوات حدا جعل البابا **جريجورى العظيم** يكتب خطابا لأحد الأساقفة يلومه لأنه يشرح قواعد اللغة اللاتينية لنفر من أصدقائه.

المسيحية والجنس:

يقول راسل إنه ليس هناك موقف أكثر سوءا من الموقف الذى تتخذه المسيحية من الجنس. فموقفها من الجنس غير طبيعى وينم عن الخلل والمرض فالمسيحية تسعى ما وسعها السعى إلى قتل اللذة الجنسية. فالمرأة فى نظر الراهب تغرى بأخطر الشهوات. والكنيسة تغرس فى الإنسان الإحساس بالذنب فهى تعتبر ممارسة الجنس عملاً يندى له الجبين. وهى تحمل العداوة لتحديد النسل ويسرها أن ترى المرأة بسبب الإنجاب المتكرر منهوكة القوى فلا يصبح لديها مجال للاستمتاع بحياتها الجنسية. ويذهب راسل إلى أن المسيحية تغرس السادية فى نفوس المسيحيين وهى نفس السادية التى يتسم بها الله - كما تصوره المسيحية - فى علاقته بمخلوقاته. فإذا كنا نعتبر الإنسان الذى ينجب أطفالا يعلم سلفا أنهم سوف يرتكبون الجرائم مسئولا عن هذه الجرائم فإن الله يعتبر مسئولا عن خلق بشر يعلم مقدما أنهم سوف يرتكبون أوزارا جنسية.

اعتراضان على الدين:

يذهب راسل إلى وجود نوعين من الاعتراض على الدين أحدهما عقلى والآخر أخلاقى والاعتراض الأول ينهض على انه لا يوجد سبب يجعل الإنسان يؤمن بصحة الدين. أما الاعتراض الأخلاقى فيستند إلى أن الدين نشأ فى ظروف كان الإنسان فيها أكثر وحشية وقسوة عما هو عليه الآن الأمر الذى حدا به إلى استحداث الدين كوسيلة لكبح جماحه والتخفيف من ضراوته. وينهض الاعتراض العقلى ضد الدين على أن كثيرا من المحدثين لا يرون غضاضة من الإيمان بفائدة الدين وجدواه دون الإيمان بصحته. ويعتقد راسل أن هذا الأمر مسألة خلافية ومثيرة للجدل. فقد يرى بعض الناس فوائد معينة فى دين ما قد ينكرها غير المؤمنين به. والأهم من ذلك أن مثل هذه النظرة البراجماتية التى لا تهتم بالشواهد والدلائل الدالة على صحة الدين نظرة تتنافى فى جوهرها مع العلم لأنها لاتقيم وزنا للشواهد والأدلة. ويرى راسل أن الأمانة العلمية تقتضى فى الإنسان أن يستيقن من صحة الدين قبل الإيمان بجدواه.

الروح وخلودها:

ثم ينتقل راسل إلى الحديث عن الضرر الناجم فى مجال الأخلاق عن تأكيد فردية الروح فى الدين المسيحى وهى فكرة استقاها هذا الدين من الفلسفة الرواقية. وهى نتيجة اليأس من إجراء أى إصلاح فى أحوال الدولة الرومانية السياسية. ويضيف راسل أن تركيز المسيحية

على روح الفرد أدى الى تعميق إحساس الأفراد بفرديتهم. وانغلاقهم على ذواتهم بخلاف ما أرادته الطبيعة منهم. فقد أرادت الطبيعة للإنسان عن طريق غريزة الجنس والرغبة فى الإنجاب وتكوين أسرة وغريزة الانتماء إلى الجماعة أن يخرج من شرنقة ذاته ويصبح كائنا اجتماعيا ثم جاءت المسيحية لتحطم رغبته فى ممارسة الجنس وإنجاب أطفال والانتماء إلى الجماعة. أى أن المسيحية جاءت لتعويض الأساس البيولوجى للوجود الإنسانى. ويتضح لنا هذا بجلاء من دعوة المسيح كما وردت فى الإصحاح العاشر من إنجيل متى (آيات ٣٤ - ٣٧): «لاتظنوا أنى جئت لألقى سلاماً على الأرض. ما جئت لألقى سلاما بل سيفا. فإنى جئت لأفرق الإنسان ضد أبيه والابنة ضد أمها والكنة ضد حماتها. وأعداء الإنسان أهل بيته. من أحب أبا أو أما أكثر منى فلا يستحقنى. ومن أحب ابنا أو ابنة أكثر منى فلا يستحقنى» يقول راسل إن الاعتقاد بخلود روح الفرد أدى إلى ممارسة المسيحيين لكثير من مظاهر القسوة مثل الأسبان فى المكسيك وبيرو الذين اعتادوا تعميد أطفال الهنود قبل تهشيم رءوسهم حتى يضمنوا لهؤلاء الأطفال دخول ملكوت السماء. ويؤكد راسل أن فصل المسيحيين التام بين جسد الفرد وروحه أدى إلى عواقب وخيمة ليس فى مجال علم الأخلاق فحسب بل فى مجال الفلسفة أيضا.

المسيحية كمصدر للتعصب:

يقول راسل إن المسيحية ورثت عن الدين اليهودى احتكاره للحق واعتقاده الراسخ بأنه ولاشىء سواه هو الدين الصحيح. إلى جانب اعتقاد اليهود بأنهم دون سواهم يتسمون بالصلاح والهدى. ويرى راسل أن هذين الأمرين يشكلان كارثة مروعة فى تاريخ الغرب. فالكنيسة استثمرت بقدر ما تستطيع اضطهاد الرومان للمسيحيين قبل أن يجعل **قسطنطين** المسيحية الدين الرسمى للدولة الرومانية. ويذهب راسل إلى أن الحقيقة تغاير هذا تماما فاضطهاد الرومان للمسيحيين كان ضئيلا ومتقطعا ولأسباب سياسية محضة. ويذكرنا أن الفترة بين عصر **قسطنطين** ونهاية القرن السابع عشر شاهدت صنوفا من الاضطهاد الذى ألحقه المسيحيون بالمسيحيين أبشع وأفظع من اضطهاد الرومان لهم. ويستدل راسل على أن العالم كان أقل فى تعصبه من اليهودية والمسيحية بقوله إن قارىء **هيرودوت** يستلفت نظره أنه يظهر قدرا ملحوظا من التسامح نحو تقاليد الأجانب وعادات الغرباء التى وقف عليها فى أسفاره. أما التسامح الذى يظهره المسيحيون فى الوقت الراهن فهو نتيجة الهجمات التى دأب المتحررون على شنها على الممارسات المسيحية منذ عصر النهضة حتى وقتنا الحالى.

ويختتم راسل مقاله قائلا إن المسيحية تظهر تأرجحا بين الاعتقاد بحرية الإرادة، والاعتقاد المناقض بوجود قوانين تنم عن وجود خالق تسير الطبيعة عليها ولا تحيد عنها مثلما كان الحال فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ويؤكد راسل أن الدين ينهض فى الأساس على الخوف. ويتضح لنا هذا بجلاء عندما يجد الإنسان نفسه وجها لوجه أمام المخاطر مثل الغرق والأوبئة الخ.. غير أنه يذهب إلى وجود عامل آخر يحدو بالانسان إلى الاعتقاد فى الدين وهو أنه ينظر إلى نفسه كدودة تزحف على سطح الأض. وأنه لما يرضى خيلاءه وغروره أن

يتصور أن الله مهتم به ومعنى بشئونه يستحسن مسلك الإنسان إذا اتصف هذا المسلك بالفضيلة ويسنه أن يتسم مسلكه بالرذيلة، يقول راسل فى هذا الشأن انه لما يسعدنا ويرضى غرورنا أن نعتقد فى وجود إله يشاركنا مشاربنا ويتفق ذوقه مع أذواقنا. ويعرف راسل الفضيلة بأنها ذلك السلوك الذى يروق لعقلية القطيع أو السواد الأعظم من المجتمع. وعيب هذه الفضيلة فى رأيه أنها ترتبط بميل هذا القطيع إلى التنفيس عن نفسه بأسلوب سادى عن طريق ممارسة العنف. ومن ثم نرى جانبا من هذا القطيع لا يفتأ يضرب بعض الأفراد الذين ينتهكون أعرافه حتى الموت. وهو فعل ينم عن القسوة السادية.

ويخلص راسل إلى القول إن هناك ثلاثة دوافع للإيمان بالدين هى الخوف والكراهية والغرور أو الإعجاب بالنفس. وهى عواطف سيئة يحبذ راسل استئصالها من الطبيعة البشرية عن طريق التعلم وإصلاح النظام السياسى والاقتصادى. بفضل التصنيع والتقدم العلمى أصبح من الممكن تحقيق العدالة الاقتصادية بين البشر بشرط أن تنجح الإنسانية فى وضع حد للنمو السرطانى فتعداد السكان بمثل هذا النمو يؤدى إلى اندلاع الحروب وانتشار الأوبئة والمجاعات وهو الأمر الذى تفضله الكنيسة على استخدام موانع الحمل. وإحقاقا للحق لابد لنا أن نشير إلى أن موقف الكنيسة من هذه الأمور قد تغير فى وقتنا الراهن بحيث لم يعد فى كثير من الأحيان بمثل ماكان عليه من جمود وتزمت عندما نشر راسل مقالته فى الثلاثينيات من القرن العشرين.

وفى نوفمبر ١٩٥٤ كتب راسل مقالا من جزءين بعنوان: «هل يمكن للدين أن يداوى متاعبنا؟» ويطرح فى هذا المقال السؤال التالى:هل صحيح أن الأخلاق تنبع من الدين؟ والرأى عنده أن الأخلاق ليست مرتبطة بالدين، وأن الذين ينكرون الدين يتحلون بفضيلة ذات شأن عظيم تتصدر سائر الفضائل ألا وهى فضيلة الأمانة الفكرية وهى فضيلة تحتم على الإنسان ألا يضطهد الرأى المعارض لحين التوصل إلى المزيد من الأدلة المقنعة مثلما يحدث عندما يختلف العلماء مع بعضهم البعض. ويقسم راسل قواعد الأخلاق إلى نوعين:نوع يستمد جذوره من أصول الدين وآخر يستمد المبرر لوجوده من نفعه الاجتماعى ولاينكر راسل أن الدين فى الماضى أسدى شيئا من النفع عندما كانت المجتمعات الإنسانية أقل تحضرا مما هى عليه الآن وعندما كان الإنسان يخشى عقاب الآخرة. فلا غرو إذا رأينا السلطة الحاكمة تتحالف مع المؤسسات الدينية حتى لا تشق شعوبها عصا الطاعة عليها. ولكن الوضع تغير فى وقتنا الراهن فالإنسان لم يعد يؤمن بالآخرة بنفس القوة التى آمن بها فى الماضى. ولهذا فخشيته من العقاب الواقع على الأرض يزيد على خشيته من عقاب اليوم الآخر.

يقول راسل إن أسوأ عيب فى الدين هو أن الدين يقضى على حرية البحث والاستقصاء. وإذا كان الدين فى يومنا الحاضر لا يعلق المشانق أو يقيم المحارق لدعاة البحث والاستقصاء فإن هذا يرجع إلى التضحيات العظيمة التى بذلها رواد عصر النهضة الأوربية. وراسل يشبه الشيوعية بالدين فى عدائهما لحرية البحث العلمى والاستقصاء الموضوعى الذى يحتم على الإنسان عدم

الإيمان برأى لاينهض الدليل على صحته. ولهذا السبب يرفض **راسل** الرأى القائل بأن صحة الدين أو كذبه مسألة غير مهمة، استنادا إلى أن للدين نتائج وفوائد اجتماعية تبرر الأخذ به. يقول **راسل** إن **هربرت باترفيلد** الأستاذ بجامعة كامبردج عبر عن رأى مماثل فى كتابه المنشور عام ١٩٥٠ بعنوان «المسيحية والتاريخ» ويكرر **راسل** رفضه لحاجة **باترفيلد** البرجماتية. ويدحض **راسل** اعتقاد **باترفيلد** بولادة المسيحية العذرية قائلا إن أساطير الأقدمين تزخر بمثل هذه الحكايات. ورغم هذا فلا أحد يأخذها مأخذ الجد. ويضيف **راسل** فى معرض هجومه على **باترفيلد** أن المسيحية ليست أفضل من البوذية فى شىء فالبوذية لا تحرض على اضطهاد المعارضين فى حين تفعل المسيحية ذلك، فضلا عن أن الخلافة الإسلامية أظهرت قدرا ملحوظا من السماحة نحو الأقليات اليهودية والمسيحية طالما أنها قامت بدفع الجزية. ويرى **راسل** أن العالم ليس بحاجة إلىٰ الأديان بقدر حاجته إلى انتشار روح التسامح والتآخى بين البشر.

بقى أن نبين أن الفيلسوف البريطانى **برتراند راسل** لم يكن ملحدا بل كان - شأن **توماس وجوليان هكسلى** - لا أدريا أى أنه لايدرى إذا كان الله موجودا أم لا.

●



الفكر اليهودى وعلاقته بالأسطورة

محمد خليفة حسن

إن التغيير الأساسى الذى ميز بين حضارة ما قبل التاريخ وحضارة ما بعد التاريخ ينحصر فى عملية اكتشاف الكتابة واستخدامها فى تسجيل الأحداث الإنسانية، وانحسار الأسطورة أو ضعف دورها فى عملية الحفظ الشفهى للتراث الإنسانى. فقد بدأت الكتابة تضطلع بهذه المهمة كبديل للتراث الشفهى الذى بدأ يحل مكانه التراث المكتوب والذى استخدم بدوره لحفظ التراث الأسطورى ذاته. فقد تم تدوين الأساطير وكتابتها لكى تتحول الأساطير بدورها من مادة تراثية شفهية إلى مادة مكتوبة مدونة، الأمر الذى ساعد على حفظها من الضياع.

إن عصر الحضارات التأريخية لم يأت بنهاية للتفكير الأسطورى فى الشرق الأدنى القديم وذلك لأن التغيير الذى طرأ على الشرق القديم لم يكن تغييرا فى مجال التفكير الدينى، ويمكن القول إن التفكير الدينى فى عصر الحضارات التاريخية كان امتدادا للتفكير الدينى فى عصور ما قبل التاريخ، لا يختلف عنه سوى فى التفاصيل وفى الرؤية الدينية المتطورة المتعمقة التى تناسب فكر الحضارات التاريخية، والتقدم الذى نتج عن هذه الحضارات فى كل مجالات الأنشطة الإنسانية. وربما كذلك فى ظهور بوادر للشك الدينى الذى لم يتطور ليصبح فلسفة دينية واضحة، حيث نجد بعض القصص والنماذج الأدبية التى بدأت تشكك - على استحياء - فى قيمة الآلهة وتثير مسائل ترتبط بصفاتها المتناقضة. ولكن ظلت هذه النماذج تمثل استثناءات نادرة لقاعدة دينية أساسية تحتم الطاعة للآلهة والاستسلام لإراداتها حتى وإن تناقضت.

وكان مغزى بداية ظهور مثل هذا الشك هو فتح الطريق أمام العقل لكى يفهم طبيعة الآلهة. ويخضع هذه الطبيعة للتحليل العقلى، ويثير الشكوك حول قدرة الآلهة وإراداتها، ويفتح المجال أمام فكر دينى من نوع جديد يمكن أن نسميه بداية بفكر عقلانى معاد للفكر الأسطورى المسيطر على العقل الإنسانى. وقد تمخض عن هذا الفكر العقلانى نوعان من الفكر المعادى للأسطورة أولهما فكر دينى اعتمد على العقل، ولكنه استمد رؤيته الدينية من مصدر غير إنسانى وهو الوحى الإلهى، وكان هذا من خلال ظهور فكرة التوحيد كما مثلتها ديانة بنى إسرائيل. والنوع الثانى من الفكر المعادى للأسطورة اعتمد أيضاً على العقل، ولكن فى صورة أقوى من الفكر الدينى الجديد. ولم يكن هذا الفكر العقلى الجديد المعادى للأسطورة سوى الفكر الفلسفى كما عرفه اليونان [1] حيث اعتمد على العقل اعتمادا كليا رافضا للمعرفة التى لا تخضع للتحليل العقلى. ومن هنا تم رفض المعرفة الأسطورية لخروجها كثيراً على حدود العقل وعدم خضوعها للتحليل العقلى [2] وقد التقى الفكر الدينى الجديد مع الفكر الفلسفى فى الاعتراف بالعقل وإعطائه دوراً كبيراً كمصدر للمعرفة. واختلف الفكران فى مسألة الوحى الإلهى كمصدر خارجى للمعرفة لا يخضع لسيطرة العقل. فقد اعتمد الوحى فى الفكر الدينى التوحيدى كمصدر اول وأساسى للمعرفة يتلوه العقل كمفسر للوحى ومحلل لمضمونه. بينما أنكرت الفلسفة الوحى كمصدر للمعرفة ولم تعترف إلا بالعقل كمصدر أول وأساسى للمعرفة الإنسانية. وليس هنا مجال الحديث عن الفروق بين الوحى والعقل كمصدرين للمعرفة وسنكتفى بتحديد موقف كل منهما من التفكير الأسطورى وهو - كما ذكرنا - موقف متشابه إلى حد كبير رغم الاختلافات الأساسية المعروفة بين الدين التوحيدى والفلسفة. فقد كانت الأسطورة بلا شك عدوا مشتركا لكل من الدين التوحيدى المعتمد على الوحى الإلهى والفلسفة المعتمدة على العقل. وهذا الاتفاق على رفض الأسطورة من الجانبين كانت ركيزته الأساسية عدم خضوع الأسطورة للعقل وخروجها على حدوده، فى الوقت الذى اعتمد فيه كل من الوحى والفلسفة على العقل وقيمته كمصدر للمعرفة على الرغم من الاختلاف حول طبيعة الدور الذى يلعبه العقل فى المعرفة.

أولاً: الموقف الدينى التوحيدى العام من الفكر الأسطورى:

هناك موقفان للدين من الأسطورة والفكر الأسطورى. موقف من الممكن أن يوصف بأنه إيجابى تجاه الأسطورة وهو الموقف الدينى الوثنى أو الطبيعى. والموقف الثانى موقف سلبى تماما ومضاد للفكر الأسطورى وهو الموقف الدينى التوحيدى. ففى الديانات البدائية الوثنية المرتبطة بالطبيعة ارتباطا عضويا نمت الأسطورة كوسيلة تعبير دينية تتناسب مع البنية العقلية للإنسان فى عصور نشأته الأولى فى أحضان الطبيعة، وفى ظل تقديسه للطبيعة وعناصرها. وهى عصور كان الإنسان نفسه جزءاً لا يتجزأ من الطبيعة ولم يكن مستواه العقلى يسمح له بالاستقلال عن الطبيعة التى كانت محل تقديسه لما كانت تثيره فى نفسه من مشاعر الرهبة، ولما تملكه الطبيعة من قوى عجز الإنسان عن فهمها وكشف أسرارها. والديانات القديمة ديانات طبيعية بمعنى أن الإنسان فيها استمد آلهته وأفكاره الدينية من الطبيعة

المحيطة به. فالدائرة التى يعيش فيها الإنسان اشتملت على عدد من الكائنات الطبيعية التى قدسها الإنسان لما تملك من قوى خيرة أو شريرة أو قوى متناقضة تجمع بين الخير والشر للإنسان. وقد كون الإنسان مع هذه الكائنات الطبيعية عائلة طبيعية واحدة، وارتبط معها فى علاقات مباشرة. وقد عبر عن هذه العلاقات فى لغة طبيعية كانت الأسطور وسيلتها المناسبة.

وقد كان التوحيد بمثابة ثورة على الفكر الدينى الطبيعى. فقد أعطى التوحيد للعقل انطلاقته الأولى فى سبيل الوصول إلى حقيقة الدين. فالتوحيد فى أساسه دعوة عقلية إلى التدبر فى شئون الطبيعة والكون من أجل تخليص الإنسان من قبضة الطبيعة، وتحريره من تأثيرها الدينى الذى أوقعه فى دائرة التعدد المواكب لتعدد العناصر الطبيعية. فقد كان تعدد الآلهة استجابة إنسانية لتعدد عناصر الطبيعة فى وقت لم يكن العقل الإنسانى قد توصل إلى وسائل عقلية للسيطرة على الطبيعة. ومع التطور التدريجى للتحكم العقلى فى الطبيعة وعناصرها بدأت تقل بالتدريج درجة تقديس الإنسان للطبيعة. وبدأ العقل يبحث عن القوة المتحكمة فى الطبيعة. ويعتقد أن هذا البحث مر بمرحلة داخلية أى من داخل الطبيعة فتم الوصول فى بعض الحضارات التاريخية إلى تخصيص عنصر طبيعى واحد بالعبادة والتقديس، أى الانتقال بالفكر الدينى الطبيعى من الإيمان أو الاعتقاد فى عناصر إلهية متعددة إلى الاعتقاد فى عنصر إلهى واحد يمثله عنصر طبيعى واحد يمتلك فى ذاته مجموع القوى التى كانت تمتلكها العناصر الطبيعية المتعددة. وهكذا ظهرت فى بعض ديانات الحضارات التاريخية حركات دينية تركز العبادة فى إله طبيعى أكبر مسيطر على الآلهة الصغرى، مع اختلاف لدى هذه الديانات فى تحديد هذا العنصر الطبيعى وفقا لظروفها البيئة الطبيعية. وكان من ابرز هذه التطورات الدينية حركة **أخناتون** فى مصر القديمة والتى اعتبرت الشمس ممثلة لهذا الإله الطبيعى الأكبر فأفردت له العبادة مع ميول واضحة إلى عدم الإعتراف بألوهية العناصر الطبيعية الأخرى، فكانت الاخناتونية اكبر خطوة اتخذت فى التاريخ الدينى للعالم القديم إلى التوحيد الخالص داخل الطبيعة. ولكن لظروف داخلية وخارجية لم يكتب للإخناتونية النجاح الذى كان ينتظرها، والتى ربما انتهى بها إلى اتخاذ الخطوة الجريئة التالية، وهى الخروج بفكرة الإله الواحد من داخل الطبيعة إلى خارجها.

هذه الخطوة الجريئة تم الاحتفاظ بها لكى يتم الإعلان عنها عن طريق الوحى الإلهى إلى الأنبياء والرسل. والإعلان عنها لم يأت متأخرا إذ أنه لم يخضع لعملية التطور الطبيعى للإنسان داخل الطبيعة، ولم يخضع أيضا لمسألة التطور العقلى للإنسان والذى لم يصل به إلى أكثر من فكرة التوحيد الطبيعى، ولم يمكنه من النظر فى التوحيد خارج حدود الطبيعة وبعيدا عن تأثيرها الدينى الهائل. فالدعوة إلى التوحيد غير الطبيعى دعوة يعود بها أهل التوحيد إلى بداية الخليقة ففى اليهودية والمسيحية والإسلام إقرار بقدم التوحيد وعودته إلى أدم أول الخلق. وهذا يعنى أن الاتجاه التوحيدى وهو الأصل فى التدين قد سار جنبا إلى جنب مع التيار الطبيعى الوثنى، وأن هناك فترات من التاريخ الدينى للبشرية شاهدت الدعوة إلى التوحيد فى شكله الطبيعى والتوحيد فى شكله الميتافيزيقى. فدعوة **إخناتون** مثلا كانت قريبة العهد بدعوة **موسى** عليه السلام، وكذلك

كانت من قبل دعوة إبراهيم عليه السلام تزامنها أو تسبقها دعوات إلى التوحيد الطبيعي في بلاد النهرين أو في المنطقة السورية وبلاد العرب. والغالب أن دعوات الأنبياء والرسل «عليهم السلام» إلى التوحيد الميتافيزيقي كانت بمثابة محاولات لتوجيه العبادة في زمانهم من التركيز على الطبيعة في عناصرها - قلت أو كثرت - إلى البحث عن الإله الواحد خارج الطبيعة فهي دعوات ميتافيزيقية سابقة على ظهور الفلسفات الميتافيزيقية عند اليونان بآلاف السنين.ولعل أهم ما يميز التوحيد الميتافيزيقي أنه توحيد يعتمد على العقل المستند إلى الوحي في توجيه الإنسان في مجال التفكير الديني إلى معرفة حقيقة الطبيعة، وإلى إدراك الطبيعة المتغيرة للطبيعة، والتي مع اكتشافها التدريجي تم وضع الطبيعة في إطارها الصحيح كمخلوق قابل للتغير، وينطلي عليها ما ينطلي على الإنسان من متغيرات تشير إلى عدم ديمومتها وإلى خضوعها إلى قوانين خارجة على طبيعتها المادية. وبسبب هذه البنية العقلية للتوحيد طرأ على الدين الطبيعي عدة تغييرات جذرية في الفهم التوحيدي للطبيعة من بينها أن العلاقة الرابطة بين الإله الواحد المعبود ومن يعبدونه ليست علاقة مادية لأن الإله ليس إلها ماديا محسوسا كآلهة الطبيعة. إنه ذات إلهية مستقلة عن الطبيعة ولا يمكن تجسيدها أو تمثيلها في أية صورة من الصور الطبيعية المخلوقة. وهو إله منزه عن الطبيعة والخلق. والعلاقة بينه وبين الطبيعة والخلق ليست علاقة مادية. فهو إله لكل الطبيعة والخلق لأنه الخالق لكليهما، وعلاقته بهما يعبر عنها من خلال الطاعة الواجبة على المخلوق تجاه الخالق. وفكرة الخلق لم تعد فكرة مادية تتم من خلال التقاء عناصر طبيعية إلهية، ولكنها تتم من خلال الإرادة الإلهية القادرة على الخلق من العدم، والمنجزة للخلق من خلال الكلمة الإلهية المعبرة عن الإرادة الإلهية. الخلق يتم من خلال الأمر الإلهي كما عبرت عنه التوراة بعبارة **«ليكن نور فكان نور»** أو من خلال التعبير القرآني الصريح **«كن فيكون»**. كما أن الإله الواحد إله حي لا يموت لأنه ليس كائنا ماديا يتعرض لما كانت تتعرض له آلهة الطبيعة من متغيرات طبيعية تجعلها غير قادرة على الاستمرار في الوجود. ومن صفات الإله الواحد سيطرته التامة على الطبيعة والتاريخ وهو القادر على تغيير مسيرة التاريخ وتغيير القانون الطبيعي.

وكان من الضروري أن تتغير اللغة المستخدمة للتعبير عن العلاقة بين الإله الواحد وبين خلقه. ومن هنا كانت لغة الوحي لغة عاقلة مفهومة للإنسان المكلف بتنفيذ الأحكام والشرائع الإلهية المكونة لمادة الوحي الإلهي والهادفة إلى تنظيم الحياة الإنسانية على أساس من الشريعة الإلهية. ولغة الأسطورة تعجز عن التعبير عن هذا المضمون الجديد للدين. فهي لغة يختلط فيها المعقول باللامعقول والحقيقي بالوهمي في لغة رمزية غير مباشرة وفي لغة غامضة استمدت غموضها من الطبيعة المجهولة في معظمها للإنسان. ومع انتهاء تقديس الطبيعة تغيرت اللغة الدينية فأصبحت لغة عاقلة لا مجال للخلط فيها بين المعقول واللامعقول أو بين التاريخي والأسطوري. هذه الثورة على الطبيعة كانت ثورة عقلية حولت وسيلة التعبير إلى لغة عقلية هي أساس الاتصال بين الإنسان والإله الواحد. والوحي الإلهي ما هو إلا خطاب عقلي لتوصيل رسالة إلهية إلى الإنسان بطريقة

مباشرة تخاطب العقل والمنطق فى لغة غير اسطورية يفهمها الإنسان فهما مباشرا .

هذا التغير فى لغة الدين أدى إلى تطور موقف معاد ومضاد للغة الأسطورة. ورفضت الأسطورة رفضا مطلقا بسبب عدم عقلانيتها وعجزها فى التعبير عن اللغة الجديدة فى الدين وهى لغة العقل، لغة الخطاب الواضح المباشر الذى تستند إليه عملية التكليف الإنسانى، فالتكليف الإلهى للإنسان يقوم على اللغة المفهومة البعيدة عن الرمزية والغموض. والطاعة الإنسانية للإرادة الإلهية تقوم على أساس من الفهم الصريح لمضمون الإرادة الإلهية.

ثانيا: طبيعة الفكر الإسرائيلى وعلاقته بالفكر الأسطورى.

ليس هناك شك فى أن الفكر الإسرائيلى القديم - خاصة فى مرحلته العبرية - قد نشأ فى أحضان الأسطورة. وقد كان للأسطورة دائما دور عظيم فى مسيرة الفكر الإسرائيلى بعد المرحلة العبرية وخلال المرحلتين الإسرائيلية واليهودية. [3] وقد ورثت الديانة اليهودية هذا التراث الأسطورى، ولم تتمكن من التخلى عنه، بل على العكس لقد أضافت إليه وزادته أسطورية خاصة بعد حدوث الشتات اليهودى العام منذ القرن الأول الميلادى، والذى نتج عنه اختلاط اليهود بمعظم شعوب العالم، ووقوعهم تحت التأثير العام لفكر هذه الشعوب رغم الحرص الشديد على عدم الاندماج عن طريق تحقيق العزل التام للجماعات اليهودية عن الشعوب الأخرى وهو العزل الذى أدى إلى انتشار ظاهرة الجيتو فى الحياة اليهودية وقد عمد الفكر اليهودى إلى خلق الأساطير لأسباب قومية ودينية كما ساعد الانغلاق اليهودى داخل الجيتو على خلق الأساطير والأفكار غير العقلانية التى تمحورت حولها مسألة علاقة اليهودى بغير اليهودى أو علاقة مجتمع الجيتو بالمجتمع الكبير الذى يقع داخله الجيتو. ويصح القول هنا أيضا بأن المجتمع الكبير نفسه وهو مجتمع الاغلبية - كون رؤيته ونظرته تجاه اليهود بتأثير هذه العزلة اليهودية داخل الجيتو فجاءت رؤيته متأثرة باتجاهات غير عقلانية سادت العلاقات اليهودية المسيحية خلال العصور الوسطى فى الغرب المسيحى. وهى رؤية لم تتكون فى المجتمع الإسلامى عن الجماعات اليهودية، وذلك بسبب العلاقات المباشرة التى ميزت الحياة اليهودية داخل المجتمع الإسلامى الذى عرف بتسامحه الكبير تجاه اليهود وأهل الكتاب عامة، الأمر الذى لم يدفع اليهود فى المجتمع الإسلامى إلى الانزواء داخل الحى اليهودى دفاعا عن النفس وخوفا من الضياع والاندماج كما حدث فى المجتمع المسيحى فى الغرب.

وإذا تتبعنا تاريخ تغلغل التراث الأسطورى فى التراث اليهودى لوجدنا أن هناك عدة منافذ للتراث الأسطورى القديم تسرب منها إلى الفكر اليهودى العام - بصرف النظر عن مراحل تطوره المعروفة - وأصبح العنصر الأسطورى أحد المقومات الأساسية للفكر اليهودى خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار طول فترة تعرض الفكر اليهودى لتأثير الفكر الأسطورى. ولعل من أهم منافذ الأسطورة إلى التراث اليهودى هو ظهور العبريين فى بيئة وثنية هى بيئة الشرق الأدنى القديم. فقد ظهر العبريون كأحد شعوب المنطقة السورية. ونتيجة لحركة الهجرات السامية القديمة من شبه الجزيرة

العربية إلى الإقليم السورى الممتد من فلسطين فى الجنوب إلى حدود الأناضول فى الشمال. وتعد المنطقة السورية من أغنى بيئات الشرق الأدنى القديم فى تراثها الأسطورى. وقد كانت دائما ملتقى لأساطير العالم القديم بحكم موقعها المتوسط بين أعظم بلدان الفكر الأسطورى القديم، مصر بتراثها الأسطورى الهائل فى الجنوب وبلاد الأناضول فى الشمال. كما وقعت تحت تأثير الفكر الأسطورى القادم عن طريق البحر - أو عن طريق البر أحيانا - وهو الفكر الأسطورى اليونانى بعظمته وتعقيداته المعروفة. كما وقعت المنطقة كثيرا تحت غزو شعوب البحر الذين ترك غزوهم بلا شك تأثيرات أسطورية كبيرة. وإضافة إلى هذا كله وقعت المنطقة السورية تحت السيادة البابلية الآشورية الأمر الذى أضفى على فكرها الأسطورى تأثيرات أسطورية عظيمة من منطقة بلاد النهرين. وهكذا كانت المنطقة السورية ملتقى للفكر الأسطورى فى العالم القديم من خلال هذه التأثيرات المصرية اليونانية الأناضولية البابلية الآشورية فضلا عن الأصول الأسطورية التى اكتسبها الإقليم السورى من الهجرات السامية المتكررة إليه من شبه الجزيرة العربية.

هذا الوضع الأسطورى الفريد من نوعه فى التاريخ القديم ترك أثره الكبير على فلسطين كجزء من المنطقة السورية فأصابها نصيب عظيم من المؤثرات الأسطورية. ولا يجب أن نتجاهل هنا التأثير الأسطورى الداخلى لشعوب المنطقة السورية على بعضها البعض فهذا الشريط الساحلى المحصور بين مصر وشبه الجزيرة العربية فى الجنوب وبلاد الأناضول واليونان فى الشمال والشمال الغربى شهد ظهور عدد كبير من الشعوب التى عاشت إلى جانب بعضها البعض متزامنة أو فى فترات متباينة من التاريخ والتى اختلطت ببعضها اختلاطا يصعب تجاهله فى مسألة انتشار الفكر الأسطورى وتأثيره. فقد نشأ وعاش فى هذه المنطقة المذكورة وعلى مساحات متقاربة كل من الكنعانيين والفنيقيين والآراميين والفلسطينيين والعبريين، هذا فضلا عن مجموعة أخرى من الأقوام والجماعات مثل الموابين والأدوين واليبوسيين والعموريين والقيداريين وغيرهم. ورغم اختلاف ديانة العبريين عن ديانات الشرق الأدنى القديم فقد فشلت الديانة العبرية القديمة فى مقاومة هذا المد الأسطورى الهائل فوقعت تحت تأثير الفكر الأسطورى المتعدد من داخل المنطقة السورية وخارجها. ونظرًا لضعف التوحيد وعدم تبلورنظام دينى توحيدى ثابت فقد تسربت الوثنية فى عديد من الأشكال إلى ديانة العبريين حتى أنه يصعب أحيانًا عزلها عن الديانات الوثنية المحيطة بمنطقة فلسطين. ويعتقد أن المادة الأسطورية التى وجدت طريقها إلى ثقافة العبريين الدينية انتهى الأمر بها إلى أن تصبح فيما بعد أحد العناصر الثقافية التى تسربت إلى مادة التوراة وأصبحت جزءًا أساسيًا من بنية التوراة ممثلة لتراث المرحلة العبرية من تاريخ الفكر اليهودى.

وبالإضافة إلى المادة الأسطورية التى خلفتها المرحلة العبرية بميولها الوثنية اختلط العبريون ببعض الشعوب ذات التراث الأسطورى القوى وذلك لظروف اقتصادية أو سياسية. فمنذ عصر **يعقوب** عليه السلام انتقلت الحياة العبرية الأساسية إلى مصر بسبب ظروف المجاعات التى تعرض لها العبريون فى فلسطين، ونتج عنها هجرة العبريين بزعامة **يعقوب** عليه السلام إلى

مصر. وقد تسمى العبريون منذ عصر **يعقوب** ببنى إسرائيل بعد تغيير اسم **يعقوب إلى إسرائيل** حسب الحلم أو الرؤيا التى رآها **يعقوب** فى المنام. وقد انقسم بنو اسرائيل نتيجة للظروف الاقتصادية إلى فريقين فريق يضم **يعقوب** وذريته وهم الذين هاجروا إلى مصر وهو الفريق الذى يضم صفوة القوم. وفريق آخر بقى فى فلسطين وهو يضم ضعاف القوم وأراذلهم الذين لم يقدروا على الهجرة أو آثروا البقاء رغم الظروف الاقتصادية الصعبة. والدليل على أنهم كانوا من ضعاف القوم وأراذلهم أن مسيرة التاريخ الإسرائيلى اعتمدت على هذه الفئة التى هاجرت مع **يعقوب** وذريته إلى مصر. فهذه الفئة هى التى تم لها الخروج من مصر بعد ذلك تحت قيادة **موسى** عليه السلام وعودتها إلى فلسطين بعد خمسة قرون تقريبا من الحياة فى مصر. وهى الفئة التى تمكنت من استيطان كنعان وتطوير نظام للحكم تطور خلال عدة قرون إلى أن انتهى بقيام نظام الدولة على يد **شاؤول وداود وسليمان**.

وفى مصر وقعت جماعة بنى إسرائيل تحت التأثير الهائل للحضارة المصرية القديمة ورغم اختلاف ديانتها التوحيدية عن ديانة المصريين الوثنية إلا أن طول فترة الإقامة الإسرائيلية فى مصر إذ تقترب من خمسة قرون ممتدة من بين عصر **يعقوب ويوسف** عليهما السلام إلى عصر **موسى** عليه السلام تعرض فيها التوحيد الإسرائيلى للإهمال والنسيان والضياع رغم ما عرف عن القوم من تمسكهم بدينهم. ونعتقد أن الإسرائيليين دخلوا فى العبادة المصرية القديمة. والأهم من ذلك كله تشربهم للتراث الأسطورى المصرى القديم وما ارتبط بالآلهة المصرية القديمة من حكايات وأساطير وعبادات وطقوس لم ينسها القوم حتى بعد ظهور **موسى** عليه السلام فيهم وعودة التوحيد كعقيدة أساسية لهم. وحادثة العجل الذهبى خير دليل على مدى سيطرة العبادة المصرية القديمة على نفوسهم ومشاعرهم كما أن تمردهم على حياة الصحراء فى سيناء فيه الدليل الكافى على مدى اندماجهم فى طرق الحياة المصرية القديمة التى فقدوها بعد الخروج. ومما لاشك فيه أن الحياة الإسرائيلية فى مصر أدت إلى حدوث تأثير أسطورى على الإسرائيليين لم تسلم منه ديانتهم حتى بعد تطورها وقيامها على أساس من التوحيد المدعم بالوحى الإلهى بعد نزول التوراة على **موسى** عليه السلام وقيام الحياة الإسرائيلية على أساس من تشريعاتها.

أما المرحلة التالية من تسرب التراث الأسطورى إلى الفكر الإسرائيلى وقد حدث بعد الخروج من مصر حيث وقع الإسرائيليون تحت التأثير الحضارى للكنعانيين وهم شعب وثنى له تراثه الأسطورى الغنى الذى تمكنوا به من هزيمة التوحيد الإسرائيلى رغم الانتصار العسكرى الظاهرى للإسرائيليين والذى مكنهم من تحقيق الاستيطان فى أرض كنعان. ويجب أن نشير هنا إلى أن التأثير الوثنى الكنعانى كان تأثيرا طاغيا ظهرت آثاره فى تخلى بعض حكام الإسرائيليين عن عبادة الإله الواحد والدخول فى عبادة آلهة الكنعانيين. هذا فضلا عن أن بقية العبريين الذين لم يهاجروا أصلا إلى مصر زمن **يعقوب** عليه السلام قد انخرطت فى الثقافة الكنعانية الوثنية واندمجت فيها اندماجا كليا وأصبح من الصعب التعرف على كيان واضح لهم أو التعرف على دور لهم فى مساعدة الخارجين من مصر والداخلين إلى كنعان والمستوطنين فيها بما يعنى أنهم قد اندثروا تماما أو ...

اندماجهم الكامل فى الكنعانيين. ونظرا لضخامة التأثير الكنعانى الوثنى فقد تحول موضوع الوثنية الكنعانية وضرورة مقاومتها إلى موضوع أساسى من قضايا حركة النبوة الإسرائيلية وهى حركة مقاومة للوثنية الكنعانية وإصلاح للدين الإسرائيلى وتصحيح للتراث الإسرائيلى وتخليص له من الفكر الأسطورى الكنعانى.(٤)

وقبل أن يتحقق لحركة النبوة الإسرائيلية هدف التخلص من وثنية الكنعانيين وأساطيرهم يحدث تطور سياسى جديد يؤدى إلى فتح منفذ جديد للتراث الأسطورى إلى الفكر الإسرائيلى. فقد وقع الغزو الأشورى للشرق الأدنى القديم واحتل الآشوريون الجزء الشمالى من فلسطين وسبوا سكانه إلى بلاد النهرين. الأمر الذى عرضهم لغزو ثقافى جديد وللوقوع تحت تأثير تراث أسطورى جديد هو تراث بلاد النهرين. وبعد ظهور القوة البابلية الجديدة التى تضع نهاية للحكم الآشورى فى بلاد النهرين وتواصل غزو الشرق الأدنى القديم، تقع فلسطين بأكملها تحت الحكم البابلى فى القرن السادس قبل الميلاد ويتم سبى سكانها إلى بلاد النهرين فيما عرف بالسبى البابلى وهكذا تنتقل الحياة الإسرائيلية من منطقة فلسطين إلى بلاد النهرين، خاصة وأن الذين تم سبيهم فى الشمال والجنوب إنما كانوا من خيرة السكان وأصحاب المهارات فيهم. فضلا عن الطاقة البشرية المؤهلة لخدمة بلاد النهرين. وفى بابل تعرض الإسرائيليون وبشكل أقوى للتأثير الحضارى البابلى والذى ظهر فى أقوى صورة فى التأثير الأسطورى. وقد كان تأثير بلاد النهرين عميقا ومتنوعا وحيا حيث ترك بصماته واضحة فى صفحات التوراة وبقية كتب العهد القديم، والتى شهدت فترة تدوينها الأساسية وعصر تثبيت نصوصها خلال السبى الآشورى والبابلى مما سمح بتسرب المواد الأسطورية والتشريعية المتعددة من حضارة بلاد النهرين. فالنصوص التشريعية فى التوراة يظهر واضحا فيها تأثير قوانين بلاد النهرين خاصة قانون حمورابى. كما أن القصص التوراتى الخاص بالخلق والطوفان وبرج بابل تظهر فيها الأثر البابلى عظيما وقويا. كما تشهد أسفار الأنبياء كذلك بانتشار ثقافة بلاد النهرين وتأثيرها على اتجاهات الفكر الإسرائيلى فى عصر النبوة الكلاسيكية وهو العصر الذى يقع بين وحى السبيين الآشورى فى القرن الثامن والبابلى فى القرن السادس، ويمتد بعد السبى البابلى إلى نهاية عصر النبوة فى القرن الرابع قبل الميلاد. وكما اتخذ الأنبياء من الوثنية الكنعانية هدفا لحركتهم فى فلسطين، اعتبروا وثنية بلاد النهرين ومقاومة الفكر الأسطورى لبلاد النهرين هدفا ثانيا خاصة بالنسبة للأنبياء الذين عاصروا السبى الآشورى والسبى البابلى.

ومن المنافذ الأخرى للأسطورة إلى التراث الإسرائيلى - والذى أصبح منذ نهاية السبى البابلى يسمى بالتراث اليهودى - ما وقع من تأثير فارسى على التراث اليهودى. فقد لعب الفرس دور المخلص لليهود من السبى البابلى وعاملوا اليهود معاملة متسامحة وسمحوا لهم بالعودة إلى فلسطين وإعادة بناء الهيكل. وفى ظل هذا التسامح الفارسى وقعت اليهودية تحت تأثير ديانات فارس وأعظمها فى هذه الفترة ديانة زرادشت وهى ديانة شبه توحيدية مما جعل تأثيرها على اليهودية عظيما. ولقد تطورت اليهودية تطورا هائلا بتأثير

الزرادشتية. فقد انتقلت منها إلى اليهودية الأفكار الخاصة بالبعث والثواب والعقاب والمسيح المخلص وبعض الأفكار الحشرية المتعلقة بعالم ما بعد الموت.

كما نعتقد أيضا أن فكرة الشيطان قد اخذتها اليهودية عن الزرادشتية. ومما لا شك فيه أن الأفكار الزرادشتية انتقلت إلى اليهودية بمضامينها الاسطورية وبما ارتبط بها من تراث أسطورى فارسى وقصص دينى يشرح القصائد الزرادشتية.

وأخيرا يجب أن نشير إلى منفذ جديد للفكر الأسطورى إلى التراث اليهودى الا وهو وقوع اليهود تحت الحكم اليونانى بعد غزو الإسكندر الأكبر للشرق الأدنى وخضوع فلسطين لحكمه كنتيجة من نتائج هذا الغزو.. وعلى الرغم من أن التأثير اليونانى فى جانبه الخطير والهام كان فلسفيا فقد فتح الباب أيضا واسعا أمام الفكر الأسطورى اليونانى وأمام الثقافة اليونانية فلسفية ووثنية دينية، لكى توجه ضربة قوية إلى التراث اليهودى. وقد اتضح هذا التأثير الفلسفى والوثنى فى بعض الكتب المتأخرة من العهد القديم مثل سفر الجامعة وسفر دانيال بما ورد خاصة فى السفر الأخير من أفكار أسطورية واضحة.

من هذا الغرض التاريخى لمسيرة الفكر الإسرائيلى اتضح لنا مدى تأثير هذا الفكر بالتراث الأسطورى للشرق الأدنى القديم. وفضلا عن هذا الدور القوى والواضح لأساطير الشرق الأدنى القديم على التراث الإسرائيلى. فإن الإسرائيليين طوروا أيضا تراثهم الأسطورى الخاص بهم. على الرغم من اعتمادهم التوحيد كعقيدة أساسية. ويعود هذا التطوير للتراث الأسطورى الخاص إلى حقيقتين: الأولى ردة الديانة إلى الطبيعة بفضل المؤثرات الأجنبية السابقة الذكر. والحقيقة الثانية تعود إلى تأثر الظروف السياسية التى مر بها الإسرائيليون والتى حولت الديانة إلى ديانة قومية سمحت بظهور أساطيرها الخاصة والتى دارت حول الشخصيات الدينية الأساسية فحولتها إلى شخصيات قومية من أهمها الأساطير التى حيكت حول الأنبياء الأوائل **إبراهيم وإسحاق ويعقوب** والذين تحولوا إلى أباء لبنى إسرائيل وقد لعبت الأسطورة دورها فى تحويل هذه الشخصيات من شخصيات نبوية إلى شخصيات أبوية قومية ترتبط بجماعة بنى إسرائيل بالنسب والعرق. هذا فضلا عن الأساطير التى حيكت حول بعض الشخصيات الإسرائيلية الهامة مثل **يوسف وموسى** اللذين حولتهما الأسطورة إلى أبطال قوميين، وكذلك **شاؤول وداود وسليمان** المؤسسين للمملكة وغيرهم من الشخصيات الهامة فى التاريخ الدينى الإسرائيلى. وهكذا لعبت النزعة القومية دورا رئيسيا فى خلق الأسطورة.

هذا وقد أدى الاحتفاظ بالتراث الشفهى الذى نشأ حول روايات وقصص بالعهد القديم بما يحتويه من عناصر أسطورية إلى تغلغل التفكير الأسطورى فى الوجدان اليهودى. ومن المعروف أن الكتابات اليهودية الأساسية بعد كتاب العهد القديم اشتملت على كتابات الأبوكريفا وعلى كتابات التلمود. ويحتوى هذان المصدران على مادة أسطورية غنية تعود فى معظمها إلى أصول شفاهية فهى تمثل التراث الشفهى الذى وجد طريقه إلى التدوين فكون فيما بعد ما عرف باسم الأبوكريفا وهى الكتابات غير القانونية و الكتابات الخفية

والتى سببت طبيعتها الأسطورية خلافا كبيرا بين اليهود حول قيمتها الدينية وحول شرعيتها وقانونيتها ككتابات مقدسة. وكذلك من المعروف أن التلمود. رغم أهميته التشريعية كمفصل وشارح للمادة التشريعية إلا أنه اشتمل أيضا فى الجزء الموسوم بالهجادا على كل ما خلفته الأجيال اليهودية من أساطير وخرافات وقصص وأمثال وحكم شعبية لايزال لها تأثيرها الأسطورى على الوجدان اليهودى.

بدأت ديانة بنى إسرائيل إذن كديانة توحيد، وبالتالى لم يكن للأسطورة دور فى نشأتها وليس أمامنا سوى االقرآن الكريم لكى نستمد منه صورة عقلية لديانة بنى إسرائيل. لأن المصادر الإسرائيلية مصادر متأخرة فى الظهور عن الشكل التوحيدى لديانة بنى إسرائيل. والتوراة نفسها لا يمكن الاعتماد عليها اعتمادا صريحا فى إعطاء تصور عقلانى لديانة بنى إسرائيل. ونقصد بالتصور العقلانى التصور الدينى الخالى من التفكير الأسطورى . فقد امتلات التوراة بأشكال من القصص الأسطورى يجعلنا نحكم على عدم أصالتها، وأنها نتاج لتأثيرات مختلفة على العقلية الإسرائيلية خلال التاريخ القديم كما سنشرح فيما بعد. والقرآن الكريم يصور لنا ديانة أنبياء بنى إسرائيل على أنها ديانة عقلية رافضة للخرافات والأساطير ومعتمدة على الوحى الإلهى الذى لا يتطرق إليه الأسطورى فى أى منحى من مناحيه. صحيح أن النقد القرآنى لديانة بنى إسرائيل يشير إلى تسرب عناصر وثنية إلى هذه الديانة وظهور قصص أسطورى، وحدوث انحرافات عديدة فى المسيرة الدينية لبنى إسرائيل. لكن يقابل هذا النقد القرآنى للوضع الدينى الإسرائيلى وصف إيجابى لديانة أنبياء بنى إسرائيل فهم الممثلون للدين الصحيح فى نظر القرآن الكريم. وهم إنما كانوا يدعون إلى إسلام سابق على ظهور الإسلام فى التاريخ، فدعوتهم قامت على أساس التوحيد الخالص، وكانت جميعها دعوات عقلية تخاطب العقل الإسرائيلى القديم، وتستخدم معه الحجج والبراهين العقلية، وتحض على استخدام العقل فى فهم الدين والوصول إلى حقائقه، وتدعو إلى التدبر والتفكر فى أمور الكون والطبيعة من أجل الوصول إلى حقيقة الخالق المدبر للطبيعة والكون . والمقارن لمادة القرآن الكريم عن بنى إسرائيل والمادة الواردة عنهم فى التوراة يلاحظ مباشرة اختلاف اللغة الدينية المستخدمة حيث يستخدم القرآن الكريم لغة دينية مباشرة لا تحتمل التأويل وتخلو من الرمز، كما يخلو القصص القرآنى الخاص ببنى إسرائيل عن مثيله فى التوراة من الحشو الأسطورى، والميل إلى التعبير الخرافى واستخدام القصص الدينى استخداما عنصريا لخدمة أهداف قومية، وخلق القصص المناسب لدعم هذه الأهداف، والخلط الواضح بين التاريخ والدين، واستخدام الأول لخدمة الثانى إلى غير ذلك من الوسائل الأسطورية والتاريخية التى دعمت بها القصة الدينية فى التوراة.

إذن هناك عاملان من العوامل الهامة التى أدت إلى ردة ديانة بنى إسرائيل إلى التراث الأسطورى للشرق الأدنى القديم وأخذها عنه: العامل الأول يختص باستعادة ديانة بنى إسرائيل لصفة جوهرية من صفات الديانات الوثنية فى الشرق الأدنى، القديم ألا وهى صفة الطبيعية. وكانت كديانة توحيدية قد خلت من هذه الصفة. ولكن دخول ديانة بنى إسرائيل لأسباب تاريخية فى احتكاك بالديانات الوثنية الطبيعية المحيطة بها أدى بها

إلى الوقوع تحت تأثير هذه الديانات خاصة وأنها ديانات تابعة لحضارات قوية فى المنطقة[٥] وأول فرص هذا الاحتكاك وقعت لظروف أقتصادية أجبرت جماعة كبيرة من بنى إسرائيل زمن **يعقوب** عليه السلام إلى الهجرة إلى **مصر حيث عاشت هذه الجماعة ما يقرب من** خمسة قرون كاملة فى بيئة حضارية ديانتها وثنية طبيعية. ومما لاشك فيه أن التوحيد الإسرائيلى دخل فى مرحلة من التدهور والنسيان، ووقعت الجماعة العبرية فى مصر تحت التأثير الحضارى الدينى الشامل للمصريين لذا كانت دعوة **موسى** فى مصر أساسا إلى بعث التوحيد من جديد فى بنى إسرائيل، ثم دعوة المصريين إليه بعد ذلك. وقد انتقل العديد من العادات الدينية المصرية القديمة إلى ديانة العبريين، بل تدل قصة العجل الذهبى على انهم وقعوا فى عبادة بعض الآلهة المصرية القديمة (٦)

وإلى جانب التأثير المصرى القديم وقع الإسرائيليون تحت التأثير الحضارى الكنعانى، وذلك بعد تمام خروجهم من مصر، ودخولهم أرض كنعان فى القرن الثالث عشر قبل الميلاد. ويستمر هذا التأثير الدينى الكنعانى لفترة طويلة من الزمن. ويكفى أن نذكر أن تأثير الثقافة الدينية الكنعانية على الإسرائيليين كان الموضوع الأساسى لنقد أنبياء بنى إسرائيل فى عصر النبوة الكلاسيكية، بداية من القرن الثامن قبل الميلاد وحتى القرن الرابع قبل الميلاد. فقد جاهدت حركة النبوة فى بنى إسرائيل جهادا مريرا فى سبيل تخليص عقائد الإسرائيليين من العناصر الوثنية الكنعانية ومن التأثير الكنعانى الذى بلغ ذروته فى تخلى بعض ملوك إسرائيل الشمالية عن الإله يهوه، ووقوعهم فى عبادة آلهة كنعانية.

ويأتى بعد ذلك تأثير منطقة بلاد النهرين على ديانة بنى إسرائيل بداية من أحداث الغزو الآشورى لمنطقة إسرائيل فى الشمال وحتى السبى البابلى، ومانتج عن هذين الغزوين من تهجير لجماعات بنى إسرائيل إلى بلاد النهرين، ووقوع هذه الجماعات تحت التأثير الشامل لحضارة وديانة بلاد النهرين. ويعتقد أنه خلال هذه الفترة الممتدة من القرن الثامن قبل الميلاد وحتى بداية العصر الفارسى عام ٥٣٨ ق . م انتقل إلى التراث الإسرائيلى القديم كل القصص الآشورى البابلى المرتبط بالخلق والتكوين والطوفان، والذى توجد له آثار واضحة فى صفحات التوراة وكان للعصر الفارسى أيضا تأثيراته الأخرى خاصة الدينية حيث انتقلت إلى ديانة بنى إسرائيل فى فترة السبى البابلى وبعده عناصر إيرانية خاصة من ديانة **زرادشت** تبرز بشكل خاص فى الأفكار المتعلقة بالبعث، وفكرتى الخير والشر، والمسيح المخلص وغيرها من الأفكار الحشرية الخاصة بعالم ما بعد الموت. هذا فضلا عما أخذته ديانة بنى إسرائيل من بيئتها الأساسية فى المنطقة السورية والتى كانت معبرا لكل أساطير العالم القديم المتنقلة بين بلدان مصر وبلاد النهرين وبلاد الأناضول وبلاد اليونان عبر المنطقة السورية، ومن خلال أهم شعوبها الكنعانيين والفينيقيين والآراميين وغيرهم.

وبالاضافة إلى العامل الطبيعى فى ردة بنى إسرائيل إلى التراث الأسطورى كان هناك العامل القومى الذى ادى إلى إعادة تحرير التوراة من وجهة نظر قومية خصوصية وهى وجهة نظر مضادة لطبيعة الدين التوحيدى الذى يحض على الاعتقاد فى عالمية الإله الواحد وعالمية الدين المنبثق عن التوحيد. ففى التوحيد

تنتهى كل مظاهر الخصوصية لأن الإله الواحد إله منزه عن الخلق والطبيعة ولا تربطه بشريحة معينة من خلقه أية علاقة خاصة. وخطورة النزعة القومية فى اليهودية التى تطورت على أساس من التفسير القومى للتوراة تظهر فى ردة القوم إلى فكرة الإله القومى التى انتشرت فى الديانات البدائية الوثنية، واخذ الإله الإسرائيلى صورة الإله القبلى الذى تنحصر عبادته فى قبيلته أو عشيرته التى يدخل معها فى علاقة عرقية تجعله إلها خاصا حاميا للعشيرة، ومدبرا لأمورها، ومنتقما من أعدائها. وكانت فكرة العهد هى ثمرة هذا الاتجاه القومى فى ربط الإله بالجماعة (٧) حيث اعتقد فى عهد مقطوع بين الإله وجماعة بنى إسرائيل وسمى الإله بإله إسرائيل تشبها بالآلهة القومية المحيطة بالإسرائيليين كآلهة موآب وعمون وغيرهم. ويصبح الإله الإسرائيلى الخاص مسئولا عن الخلاص الخاص بجماعته ضد الجماعات الأخرى المحيطة بآلهتها الخاصة بها.

هذان العاملان الطبيعى والقومى نعتبرهما مسئولين عن ردة التراث الإسرائيلى إلى التفكير الأسطورى فالعودة إلى الطبيعة من خلال التأثر بالديانات الوثنية المحيطة فى الشرق الأدنى القديم أدى إلى تسرب عناصر وثنية بمادتها الأسطورية إلى التراث الدينى الإسرائيلى، وتظهر أحيانا فى صفات الإله الإسرائيلى وفى المواسم والأعياد الدينية المرتبطة بالطبيعة وما تشتمل عليه هذه المناسبات من طقوس دينية غامضة يعبر عنها بلغة دينية أسطورية. وقد وصل الأمر هنا إلى ذروته فى عبادة آلهة وثنية طبيعية مأخوذة عن الديانة المصرية القديمة أو عن ديانة الكنعانيين. أما النزعة القومية فقد كانت نبعا ومورداً جديدا للتفكير الأسطورى حيث تحولت الشخصيات الدينية الإسرائيلية إلى شخصيات شبه أسطورية، وطغت النزعة القومية على هذه الشخصيات وغطت على شخصيتها الدينية ، وتحول الأنبياء فى التراث الإسرائيلى إلى أبطال قوميين وفقدوا شخصيتهم النبوية، وارتبطوا بالتراث الإسرائيلى كشخصيات عرقية لها أهمية سياسية تاريخية، وأصبح الأنبياء الكبار يمثلون عصرا من عصور التاريخ الإسرائيلى القديم أطلق عله عصر الآباء. وواضح أن التسمية تركز على هذه الشخصيات النبوية كآباء أو أجداد لبنى إسرائيل وتذكرهم بصفتهم القومية وبانتسابهم إلى بنى إسرائيل لا برسائلهم الدينية ودعواتهم النبوية.

ونظرة إلى سيرة موسى عليه السلام فى التوراة تعطى صورة واضحة لما نعنيه بسيطرة النزعة القومية على الفكر الإسرائيلى وردة هذا الفكر إلى المنابع الأسطورية يستقى منها أفكاره للتعبير عن هذا الاتجاه القومى فى الدين **فموسى** التوراة يظهر فى صورة بطل قومى مخلص لجماعته بنى إسرائيل من اضطهاد فرعون مصر، وأحاطته بعدد ضخم من الأساطير التى تقوى هذا الاتجاه القومى والصراع بين **موسى** وفرعون فى الوصف التوراتى ليس صراعا دينيا فى المقام الأول، ولكنه صراع سياسى، بل هو صراع بين قوميتين ممثلهما **موسى** وفرعون. والمعجزات التى تم تأييد **موسى** بها إلهيا فهمت على أنها أعمال بطولية للإله الإسرائيلى لإنقاذ جماعته الخاصة من العبودية المصرية. وما يقال عن **موسى** ينطبق على غيره من الشخصيات النبوية الهامة فقد أحيط **داود** **وسليمان** بالمئات من الأساطير التى تمجدهما كشخصيتين إسرائيليين قوميتين. وتم التركيز تركيزا مباشرا على صفة الملك

فيهما. وانزوت صفة النبوة جانبا، ولم تعد لها أهمية تذكر فى سيرتيهما فى العهد القديم إلى الحد الذى يستعين فيه كل منهما بنبى أو راء يتنبأ له بمستقبل الأحداث.

وإلى جانب صبغ الشخصيات النبوية بالصبغة الأسطورية الناجمة عن النزعة القومية فتح باب القومية مجالا هائلا للإبداع الأسطورى لدى الإسرائيليين فى فكرة قومية جديدة هى فكرة المسيح المخلص التى نشأت فى الأصل كفكرة دينية، ثم سرعان ما تحولت تحت ضغط الفكر القومى إلى فكرة سياسية قومية. فالمسيح المخلص لم يعد ينظر إليه على أنه شخصية محققة للخلاص الدينى بل ترجمت وظيفته ترجمة سياسية فأصبح منوطا بتحقيق الخلاص السياسى لجماعة بنى إسرائيل. وقد حيكت المئات من الأساطير حول شخصية المسيح المخلص فى وظيفتيه الدينية والسياسية من بينها الأساطير التى تحدد مواصفات المسيح المخلص، وأشراطه وطبيعة الخلاص الذى يحققه. إلى جانب العديد من الأساطير التى تصف الشخصيات التى ادعت أنها المسيح المخلص فى التاريخ الإسرائيلى. وعموما أزكت فكرة المسيح المخلص والعهد المسيحانى الخيال الأسطورى عند اليهود عبر العصور خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار طول فترة الاعتقاد فى قدوم المسيح المخلص عند اليهود. والتى زادت على الفين وخمسمائة عام منذ ظهورها وإلى يومنا الحالى حيث لايزال اليهود فى حالة انتظار لقدومه وقد أضفت الأزمنة التاريخية المتغيرة وما ظهر فيها من أزمات يهودية مواصفات وشروط جديدة على شخصية المسيح المخلص. وفسرت هذه الشخصية فى العديد من الاتجاهات ووفقا للاعتقادات المختلفة للفرق والمذاهب اليهودية إلى عصرنا الحديث هذا فضلا عن التفسيرات التى نشأت حول المسيح المخلص فى الديانة المسيحية، وفى شكل مستقل عن صورته فى الديانة اليهودية.

الهوامش

(١) يضم بعض علماء الحضارة اليونان إلى بلدان الشرق الأدنى القديم معتبرين الثقافة اليونانية ذات أصول مأخوذة عن فكر الشرق الأدنى القديم. انظر:

Cyrus Gordon, The Ancient Near East, & Co. N. ,Y., 1965, pp. 15, 101.

(٢) هذا لا يعنى اختفاء الأسطورة عند اليونان بعد انتصار العقل، بل على العكس لقد تطورت ووصلت إلى أقصى مستوى لها وأصبحت إلى جانب الفلسفة المكونين الأساسيين للحياة. انظر: S. Moscati, p 330

(٣) محمد خليفة حسن الدلالات التاريخية والدينية لمسميات : عبرى - إسرائيلى - يهودى فى كتاب دراسات فى تاريخ وحضارة الشعوب السامية القديمة القاهرة ١٩٨٥

(٤) يؤكد روبرتسون سميث أن الإسرائيليين القدامى وجدوا صعوبة كبيرة فى الحفاظ على دينهم بعيداً عن تأثير الأمم المختلفة، بل إن الكثيرين منهم لم يجدوا فارقا كبيرا بين عقيدتهم وعقائد جيرانهم الوثنيين وسقطوا بسهولة فى الأخذ بديانات وثنية للكنعانيين وغيرهم فى التراث الدينى والطقوس أحد العوامل الأساسية وراء هذا التأثر. انظر: W. Robertson Smth, the Religion Of The Semites, Schocken Books, N. Y., 1972, P. 4.

(٥) جيمس فريزر . الفولكور فى العهد القديم ترجمة د. نبيلة إبراهيم. مراجعة د. حسن ظاظا.. جزآن . الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٢.

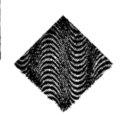
(٦) Theodor Reik, Pagan Rites in ludaism,the Noonday Press, Forrar Straus and Co New York, 1946.

(٧) يقول موسكاتى إنه فى عالم الشرق الأدنى القديم وهو عالم أسطورى فقط إسرائيل هى التى اتخذت موقفا مضادا من الأسطورة ولكن إسرائيل خلقت لنفسها أسطورتها الخاصة بإلهها الداخل معها فى عهد. وأن العقل لم يستقل بنفسه استقلالا تاما عن الأسطورة إلا عند اليونان. انظر:

S. Moscati, the Face of the ancient Orient, P. 329.



محمد القيسي



هكذا هكذا فى امتدادِ سهوبى

١ ـ الخيط

النسَاءُ الوَحيداتُ يبكينَ داَخلَ مقهى «رَابيللو»

النسَاءُ الوَحيداتُ فوقَ مقاعدِهنَّ،

الوَحيداتُ،

مثلَ غَمامِ الخَريفِ،

وكُنتُ أُنقِّلُ خَطوىِ

وأَختارُ لىِ مقعَدًا مُطْرِفًا

لأَرى عُزلتىِ بَينهنَّ. .

. . . .

. . . .

. . . . !

النَساءُ الوَحيدَاتُ يدَفعْنَنَي

لأوَاجهَني بالسُؤال القَديم:

إلى أَينَ تذهبُ بيِ دَوْرَةُ الأَرَضِ؟

أَصْعَدُ آنًا

وَأَهبطُ آنًا

وَلا شأنَ ليِ

فيِ اختيار الهَواءِ وَأُرجُوحَتيِ

حَاجَتيِ

لم تعُدْ

حَاجَتيِ!

وَالنساءُ الوَحيداتُ يَشْرَبنَ قهوَتَهُنَّ

بِصَمتِ مَدائنَ مفتوحَةٍ،

لايُحرِكْنَ شيئًا سوى

رنَّةِ الذكريَاتِ يُسَلْسِلْنهَا

قَطرَةً

قَطرَةً

فَوقَ خدِّ البَلاطِ الصَقيلِ، ،

. . . .

. . . . !

فَرَدْتُ بدَورى كِتابى

فَرَدْتُ أمامىِ الدَقائقَ وَالسَنوات،

وأَحْصَيَتُنى فىِ بَسَاتينِ صادَ الثلاثة،

أَحْصَيتُنى جَيّداً فىِّ التَراتيلِ،

أيُّ إجَاص قَطَفْنَا

وأيُّ أقَاصِ رَشَفْنَا

وَها أنذا فىِ الأَخيرِ،

الُرواقُ يَضيقُ،

القَرنفل يخسرُ بهَجتَهُ فىِ الكَمَانِ،

أقولُ لنفسيِ: الطَريقُ غبارٌ،

وَلا أثرٌ ليعَودَ إليه المُهاجرُ،

حتى يقولَ رَجعْتْ

أأَنا

وتَرٌ

وَانقطَعْتْ!

وَالنساءُ الوَحيداتُ يخلَعْنَ بعدَ قليلٍ،

مَعاطفَ وحدتهِنَّ،

ويَترُكْنَها في «رابيللو»

إلى شرُفَاتٍ لَهنَّ مُزنَّرَةٍ بأَوانيِ الزهُورِ،

وأسماءِ عشاقهن البَعيدينَ،

يَستيقظونَ،

رَوائحَ تَنثالُ حولَ حَوافِّ الأَسرَّةِ

أو في بَراويزَ تَحتَلُّ جُدرَانَ أَيامِهنَّ،

الوَحيداتُ لَسْنَ الوَحيداتِ،

خَيطُ الحكَايةِ، ليَسَ النسَاءَ الوَحيداتِ،

خَيطُ الحكايةِ إِيقاعُ هَذا البَعيدْ

وأَنا خَارجي، نَازِحًا ومُقيمًا

أُجرِّدُني
مِنْ ظِلالِ
النَشيدْ

٢ ـ الغارق فى الحب

بِتُّ لا أَعرِفُني،
ـ قَالَ ـ
أَنا الفَاسقُ وَالفَاتكُ بالرّيحِ الحُدوديَّةِ،
نَهَّابُ اللذَاذاتِ،
أَنَا لا أَرتوِي
مِنْ دِنَانَ حبيبي!

أَمْ أَنا العَاشقُ المُتهالِكُ،
أُدرِكُ أَسْرِي
فَأَسْرِي
إِلى حَتْفِ رُوحي

وأرفعُ كالسَّارياتِ ذُنوبي؟!

لَيسَ يُنجي دَمي
منْ بَواعثِ هَذا الشَجىَ

أنْ أُسوِّرَ حَوْلي الفَضَاءَ،
فَما مِنْ فَلاتٍ،
ومَا منْ فلاةٍ،
تَلُّم كُروبي

حُزنُ قَلبي عَميقٌ،
وأزهى طُيوري تَلُوبُ هُنا
في المَدارِ الرحَيبِ
ماَ الذي ينزِلُني مَنْزِلَةَ الما بيْنِ
مَرْهُونًا لهذا البَيْنِ،
لا أَصْحُو

وَلا يَغفُو

عَلى اليَأسِ وَجَيبى

هَلْ أنا السَّالِكُ وَحدى

بَينَ أفلاكِ السماوات،

المُغنىّ فيِ الزَمانِ الخَطأ،

الغارقُ فيِ الحبِ إلى شُوشةِ أحزانيِ،

فَلاِ ألوى عَلى شَيءٍ،

وَيَلْوينى نَصيبى

بِتُّ لا أَعرفنُيِ ـ قَالَ ـ،

وَلا أنشدُ فيِ دَارِ نَشيديِ

مقعَدًا

أَو شُرفَةً أُشرفُ منها

لأراني وحبيبى

هكَذا

هكَذا

فيِ امتدادِ سُهوبيِ!

٣- السّاعـات

طَويَلةٌ هَيِ السَّاعاتُ فيِ غِيابِهَا

طَويَلةٌ،

وَشَوْكُها طَويلْ

أنفقت عُمرًا لَيسَ بالَقصيرِ،

فيِ رحاَبِهَا

ولَيسَ بالقَليلْ

أنفقت عُمرًا كَاملاً

وكَانَ صَوتُها حَمَامَةً

وكانَ أَرخبيلْ

فهلْ أضَاعَنى الدلَيلْ!

طَويلةٌ منْ رَقْدَةِ السَريرِ،
حَتى مَطْلعِ النَهار،
وَارْتعِاشَةِ الأَصيلْ

طَويلةٌ هيَ السَّاعاتُ فيِ غيابِهَا
طَويلةٌ منذُ التقينَا
عندَ دِجْلَةَ العَليلْ

وَطَوَّحَتْني بالشَذَى
وَطَوَّقتْ بِالمسْكِ أَيامىِ
وَرَاحَتْ فيِ تفاصيلى تَسيلْ

شَهْداً
وكُمَّثرى
وآنيَةً منَ البلَّور،
تَطْفحُ بِالزَبيبِ الحُلوِ مَقْطُوراً

وتَرشحُ زَنجْبيلْ
طَويلةٌ وهَا أنا
بعدَ سنينِ الصنْدلِ الحَرَّاقِ،
أعرِفُ السَبيلْ.

٤- طرق المشاة

غزَيرٌ يومُنا،
وَغزيَرةٌ فَوقَ الحديقةِ هَذه الأمطَارْ
أجوسُ اليومَ خلفَ رَوائحٍ كانتْ
وأسألُ ذَا المكَان وذَا المكَان:
أمَا خَطَتْ بِنتُ الجَليلةِ هَاهُنا،
أو أرسَلَتْ أخبارْ!

بَيننَا أنا وَاقِفْ
لاينطقُ الهَاتِفْ
وَالصَمتُ في المقهَى
يزَيدُني فِقهَا

غَزيرٌ يَومُنا

وَغَزيرةٌ تلكَ المَواويلُ التي انْتَحَرتْ

عَلى الغيتَارِ، وَالغيتَارْ

تَقَطَّع فيِ أنينِ الرّيحِ،

لا الصَلَواتُ تُرْجعهُ،

ولاَ عَزْفُ المواجِعِ،

يَبعَثُ الأَوتَارْ

وَأدورُ حَـيْثُ أدورْ

مَا مِنْ جُنوني مَنَاصْ

عَـينَايَ حَوْلَ السُّـورْ

وَيَدايَ في الأقفاصْ

غزيرٌ يومنا،

وغزيرةٌ فوق الحديقة هذه الأمطار

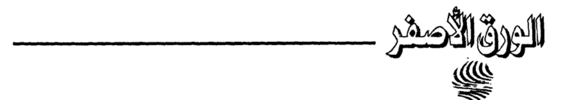
غَزيرٌ يوَمُناَ،

وَغَزيرةٌ طُرُق المُشَاةِ،

إِلى هِلالِ الدَّارْ.

الشَّـمْـعَـةُ انْطَفَـأَتْ
وَلا أرى الظَّـلْمَـــةْ
والرِّحْـلةُ ابتَـــدأَتْ
وأنا بـلا حكْمَـــةْ!

شيرين أبو النجا



الورق الأصفر

هى لا تعرف بالتحديد ما الذى جعلها تستعيض عن الكلام بكتابة الخطابات. هذا يعنى أنها أصبحت صامتة. والعكس صحيح. تتحدث ـ دائما ـ عن كل الأشياء تضحك وتسخر وتغضب وتمتعض وتعارض ـ كثيرًا ما تتشاجر وتدمغ الأماكن دائما بحالتها المزاجية. تتحدث دائما ـ عن كل الأشياء ما عدا تلك التى تجعلها هذه المرأة بالتحديد. أشياء لا تجد سوى الورق. هو أكثر الأماكن أمنًا لتلك الأشياء.

كان الورق يعرف فيرد لها الجميل ويساعدها على ترتيب الكلمات وتقطيع الجمل وتجميل الآلام حتى إنها تنسى فى النهاية أن ما تكتبه ليس إلا خطابًا. ولكنها مازالت لا تعرف لماذا حدث هذا، خوفًا أم ثقة؟ لايهم.

عندما فكرت أنها ربما تحاول استعادة فرحتها الطفولية بأول خطاب غرامى يصلها فزعت من هذا التفسير. لقد تخطت الثلاثين ولم تعد فى سن يسمح بتفسيرات المراهقة. ولذلك قررت أن تتوقف عن الشرح الدائم لنفسها لأنها لابد أن تكمل خطابًا بدأت فى كتابته منذ يومين!!

كل الخطابات كانت تكتبها على ورق أصفر بقلم أسود بدون مسودة ـ هكذا علمها. واشترى لها الأقلام السوداء وقال لها إن الكاتب الموهوب لا يكتب مسودة ولابد أن يكون خطه صغيرًا وأنيقًا. وهو الوحيد الذى بادل خطاباتها بخطابات أجمل... بل هو الذى بدأ بالكتابة ويوم أعطاها أول خطاب أقسم لها «بشرفه» أنه لم يفعل هذا مع امرأة من قبل. وعرفت

يومها أنه يتفوق عليها فى الكتابة وهى التى كانت تفخر بقدرتها على كتابة ما لايكتب. ولا تذكر من خطاباته الكثيرة سوى «رأيت القاهرة فى عينيك» تعرف أن عينيها واسعتان تستوعبان القاهرة وأهلها وأماكنها وروائحها واستوعبته هو أيضا. حدثت أشياء كثيرة تذكر بعضها وتتناسى البعض الآخر، ولم يبق منه سوى بعض خطابات وبعض زيارات فى أحلام ليلية والورق الأصفر الذى لا تكتب إلا عليه.

وهكذا أصبحت تعرف الآخرين من ردود أفعالهم تجاه خطاباتها. ذلك الذى أحبته وكان لا يسمعها، كتبت له خطابًا وأرسلته بالبريد ولم يصل! سألها عما كان فيه فقالت «كلام كالذى نحاول قوله» فقال «غير مهم إذن» غادرت فورًا ولم تعد أبدًا وهو لا يعرف حتى الآن لماذا ترفض العودة.

وكلما يمر زمان ومكان ترى فى خطاباتها حروفًا جديدة فتتعرف على نفسها أثناء الكتابة. وأعجبتها اللعبة فقررت أن تكون المرسل والمرسل إليه. تنازلت عن فكرة الرد على الخطابات ولكنها ظلت متمسكة بالكتابة على الورق الأصفر.



الزمان والتكفير في الثقافة العربية

مراد وهبة

عنوان هذا البحث ينطوى على مصطلحات ثلاثة فى حاجة إلى تحديد وهى: الزمان والتكفير والثقافة.

ونسأل: ما الزمان؟

ونجيب بأن تحديده من تحديد نوعه. ذلك أن ثمة زمانًا لاهوتيًا وزمانًا إنسانيًا. والذى يعنينا هنا هو الزمان الإنسانى وهو على ضربين: زمان حى وزمان لاحى. الزمان الحى معاش جوانيًا ولهذا فهو كيف وبالتالى فهو ذاتى ولا يقبل التجزئة. والزمان اللاحى مطروح برانيًا. ولهذا فهو كم. ومن هنا ارتبط هذا الزمان بالحركة. وقد تناول كل من افلاطون وارسطو هذا الارتباط بالتحليل. فالزمان، عند افلاطون، لا يوجد إلا مع الحركة. ولهذا فالمثل ليس لها زمان لأن ليس فيها حركة، إذ هى ثابتة. أما الزمان، عند أرسطو، فيبدو وكأنه حركة، ولكنه ليس كذلك لأن الحركة خاصية المتحرك فى حين أن الزمان مشترك بين الحركات جميعًا. ثم إن الحركة قد تكون سريعة وقد تكون بطيئة. أما الزمان فراتب ليس له سرعة. على أن الزمان وإن لم يكن حركة فهو فى رأى أرسطو، يقوم بالحركة. والحركة لا تقوم إلا بمتحرك. إذن الزمان على علاقة بالمتحرك. بيد أن المتحرك قد لايكون على وعى بأنه يتحرك. ومن ثم لا يكون على وعى بالزمان. والإنسان هو الكائن الوحيد من الكائنات الحية الذى يعى أنه يتحرك، ومن ثم فهو الوحيد الذى يعى الزمان. إذن الزمان يستلزم الوعى به [1].

والسؤال إذن:

من أين يبدأ الوعى بالزمان؟

إن تحديد البداية محكوم بآنات الزمان. والآنات ثلاثة: الماضى والحاضر والمستقبل. والرأى الشائع أن الأولوية للماضى بمعنى أننا نتحرك من الماضى إلى المستقبل. ومن ثم فالماضى هو السابق والمستقبل هو اللاحق. وحيث السابق واللاحق حيث مبدأ العلية. ذلك أن هذا المبدأ يدور على تحديد العلاقة بين السابق واللاحق حيث السابق هو العلة واللاحق هو المعلول. وتأسيسًا على ذلك يكون الماضى هو العلة والمستقبل هو المعلول.

وفى تقديرى أن المسألة ليست على هذا المنوال. فالماضى فى أصله مستقبل، أى هو مستقبل فات. ومعنى ذلك أن الماضى قد سُلب من سمته الأساسية وهى أنه كان مستقبلاً وأنه لم يعد كذلك. ثم إن الفعل الإنسانى ينطوى على التأثير، والتأثير ينطوى على التغيير، والتغيير ينطوى على وضع وسائل لتحقيق غاية، والغاية مطروحة فى المستقبل، ومن ثم فالفعل غائى، ولأنه مستقبلى فهو رمز على النفى من حيث أنه رافض لواقع قائم، ورمز على الإيجاب من حيث هو محقق لواقع قادم، أى لواقع ممكن. ومعنى ذلك أن الواقع الممكن هو علة تغيير الواقع القائم، أى أن العلة مطروحة فى المستقبل، وليست مطروحة فى الماضى. ومن ثم فالعلة ذاتها هى مجال الإمكان، أى أنها لن تتحقق وإنما هى فى الطريق إلى التحقق. وهكذا ننتهى إلى أن الأسبقية للمستقبل وما ينطوى عليه من واقع قادم (٢).

هذا عن الزمان فماذا عن الثقافة؟

إن الواقع القادم هو رؤية مستقبلية، أى أيديولوجيا وإذا تحققت الأيديولوجيا فى الواقع غيرت الواقع القائم، بمعنى أنها تحل محله فتصبح واقعًا قائمًا، أى ثقافة. ثم تنزلق الثقافة إلى الماضى فتصبح تراثًا والتراث قد يتمطلق فيمتنع تغييره، ومن ثم يمتنع تكوين رؤية مستقبلية جديدة فينتفى المستقبل ولايبقى سوى ماضٍ من غير فاعلية. وقد لا يتمطلق فيمكن تغييره، وتغييره ممكن بابتداع رؤية مستقبلية جديدة، أى أيديولوجيا جديدة تتغذى فى تكوينها بتأويل التراث ولكن ماالتأويل؟

أجتزئ من التراث العربى ثلاثة مفكرين انشغلوا بالتأويل، وأحدثوا بانشغالهم هذا تأثيرًا بالغًا إن بالإيجاب أو بالسلب وهم: **الغزالى وابن رشد وابن تيمية**.

ألف **الغزالى** كتابا بعنوان «قانون التأويل» انتهى منه إلى أنه من الأفضل الكف عن التأويل لأن الحكم على مراد الله ومراد رسوله بالظن والتخمين خطر لأنهما جهل، ومن ثم يرى أن عدم الحكم بهما أصوب وأسلم (٣).

أما **ابن رشد** فيقبل التأويل ويعرِّفه بأنه «إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية»(٤) ثم يشدد على ضرورة التأويل فيقول «ونحن نقطع قطعًا أن كل ما أدى إليه البرهان وخالفه ظاهر الشرع أن ذلك الظاهر يقبل التأويل» (٥) وبعد ذلك يحذر **ابن رشد** من اتهام المؤول بالكفر فيقول «لا يُقطع بكفر من خرق الإجماع فى التأويل» (٦)

فإذا تساءلنا بعد ذلك عما هو التكفير أمكن القول بأنه خرق الإجماع. والإجماع هنا المقصود به فكر السلف، ومن ثم فالتفكير هو خرق السلف. والسلف رمز على رؤية ماضوية، وخرق هذه الرؤية كفر. والنتيجة

امتناع تكوين رؤية مستقبلية جديدة تغذى ذاتها بتأويل التراث فَيُحذَف الآن الرئيسى من الزمان وهو المستقبل.

وجاء ابن تيمية بعد ابن رشد ورفض التأويل رفضًا قاطعًا لأنه مرادف للتحريف. يقول «إن التأويل تحريف الكلم عن مواضعه كما ذمه الله تعالى فى كتابه، وهو إزالة اللفظ عما دل عليه من المعنى» (٧). ثم يستطرد قائلا: «إنى عدلت عن لفظ التأويل إلى لفظ التحريف لأن التحريف اسم جاء القرآن بذمه» (٨).

وتأسيسًا على تحديدنا للمصطلحات الثلاثة: الزمان والثقافة والتكفير يمكن أن نحدث تعديلاً فى موضوع المؤتمر* وذلك بتحويله إلى سؤال:

هل للثقافة العربية مستقبل؟

أجتزئ فى الجواب عن هذا السؤال بذكر كتابين أحدهما للشيخ على عبدالرازق والآخر للمحتفى به، فى هذا المؤتمر وهو طه حسين.

الكتاب الأول عنوانه «الإسلام وأصول الحكم» وفى مفتتحه يتحدث الشيخ على عبدالرازق عن مسألة الخلافة فيرى أن للمسلمين فيها مذهبين: المذهب الأول أن الخليفة يستمد سلطانه من سلطان الله تعالى وقوته من قوته. والمذهب الثانى أن الخليفة إنما يستمد سلطانه من الأمة فهى مصدر قوته وهى التى تختاره. ثم يستطرد قائلاً: مثل هذا الخلاف بين المسلمين فى مصدر سلطان الخليفة قد ظهر بين الأوروبيين وكان له أثر فعلى كبير فى تطور التاريخ الأوروبى. المذهب الأول يتفق مع ما اشتهر به الفيلسوف «هُبز» من أن سلطان الملوك مقدس وحقهم سماوى، وأن المذهب الثانى يشبه أن يكون نفس المذهب الذى اشتهر به لوك. ومعنى ذلك أن الشيخ على عبدالرازق يرى أن ثمة تماثلاً بين المسلمين والأوروبيين فى الخلاف حول مصدر سلطان الخليفة أو الملك. فإما أن يكون المصدر إلهيًا أو بشريًا وقد انحاز الشيخ على عبدالرازق كما انحاز لوك إلى المذهب القائل بأن مصدر سلطة الخليفة أو الملك بشرى وليس إلهيًا وهذا الانحياز، فى حقيقته تأويل لنصوص دينية أجراه كل منهما فى حدود عقيدته.

والسؤال إذن:

ماذا حدث لتأويل كل منهما؟

حدث بتر لتأويل الشيخ على عبد الرازق عندما وجهت إليه تهمة التكفير ومما يدل على هذا البتر أن الشيخ على عبد الرازق قال فى مقدمة كتابه «إنى لأرجو - إن أراد الله لى مواصلة ذلك البحث - أن أتدارك ما أعرف فى هذه الورقات من نقص» ومع ذلك فإنه لم يستطع مواصلة البحث لأنه أدين وأخرج من زمرة العلماء وطرد من وظيفته أما لوك فلم يحدث له مثل ما حدث للشيخ على عبد الرازق بل ترك يؤلف فى تجذير العلمانية التى كانت ملامحها قد بدأت مع صدور كتاب كوبر نيكوس عن دوران الأفلاك عام ١٥٤٣ صحيح أن النظرية لم يحدث لها أى بتر بل إنها على الضد من ذلك اسهمت فى تطوير العلم تطويراً جذريا فى أوروبا ومن هذه الزاوية يمكن القول بأنه ليس ثمة تماثل بين العالم الإسلامى والعالم الأوروبى هذا عن الكتاب الأول فماذا عن الكتاب الثانى؟ يقول طه حسين فى كتابه بعنوان

---

* المؤتمر الذى عقده المجلس الأعلى للثقافة حول طه حسين .

«فى الشعر الجاهلى» والذى صدر بعد عام من صدور كتاب الشيخ على عبد الرازق: «أريد أن أصطنع فى الأدب هذا المنهج الفلسفى الذى استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء فى أول هذا العصر الحديث والناس جميعا يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هى أن يتجرد الباحث من كل شىء كان يعلمه من قبل والناس جميعاً يعلمون أن هذا المنهج الذى سخط عليه أنصار القديم فى الدين والفقه يوم ظهر قد كان من أخصب المناهج وأقومها وأنه قد جدد فى العلم والفلسفة تجديداً فلنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا العربى القديم وتاريخه بالبحث ويجب عندئذ أن ننسى ديننا وكل ما يتصل به، وأن ننسى ما يضاد هذا الدين يجب ألا نتقيد بشىء ولا نذعن لشىء إلا مناهج البحث العلمى الصحيح» وهذه القاعدة الأساسية التى يذكرها طه حسين هى القاعدة الأولى فى منهج ديكارت والتى تنص على عدم التسليم بأية فكرة إلا إذا كانت واضحة ومتميزة وقد قيل عن هذه القاعدة إنها قاعدة ثورية لأنها نقلت أوروبا من العصر الوسيط حيث تحكم السلطة الدينية فى العقل البشرى إلى العصر الحديث بداية التحرر من هذه السلطة ومن أجل ذلك سمى ديكارت «أبو الفلسفة الحديثة» أما طه حسين فبسبب هذه القاعدة اتهم بالكفر وفى عام ١٩٣٦ أى بعد عشر سنوات من صدور كتاب طه حسين، أصدر محمود محمد شاكر كتاباً عن المتنبى يؤكد فيه كفرُ طه حسين ولكن تحت شعار «التفريغ الثقافى» وهو شعار استخلصه من قضية القديم والجديد التى أثارها طه حسين فقد طالب محمود شاكر بحذف هذه القضية لأنها تفضى إلى شيئين ظاهرين: ميل ظاهر إلى رفض القديم والاستهانة به وميل ساخر إلى الغلو فى شأن الجديد ثم استطرد قائلاً: إنه إذا لم تحذف هذه القضية فالبديل هو التفريغ الثقافى.

وفى أواخر السبعينيات من هذا القرن بزغت الأصوليات الدينية فى البلدان العربية وهى تتميز بإنكار التأويل والالتزام بحرفية النص الدينى وبعد ذلك أصبح من الميسور توجيه التكفير إلى المثقف العربى بل قتله.

وتأسيساً على ذلك كله يمكن القول بأنه إذا كان التكفير نفيًا للتأويل، وإذا كان نفى التأويل يعنى نفى تغذية الرؤية المستقبلية فإن الرؤية المستقبلية ذاتها لا يمكن تأسيسها، وبالتالى ينتفى المستقبل وإذا انتفى المستقبل هل يحق لنا القول بأن الثقافة العربية بلا مستقبل؟ هذا هو السؤال، بل أعتقد أنه السؤال العمدة فى مؤتمر عنوانه «مستقبل الثقافة فى مصر»

الهوامش :

١ ـ مراد وهبة، فلسفة الإبداع، دار العالم الثالث، القاهرة، ١٩٩٦، ص٦٢.

٢ ـ مراد وهبة، مستقبل الأخلاق، الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٩٤، ص١٢٨ ـ ١٢٩.

٣ ـ الغزالى، قانون التأويل، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٨.

٤ ـ ابن رشد، فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، الجزائر ص ٣٤.

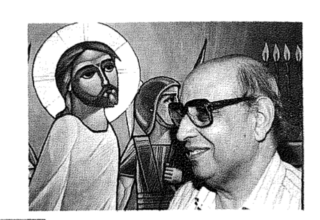
٥ ـ المرجع السابق ص٣٥.

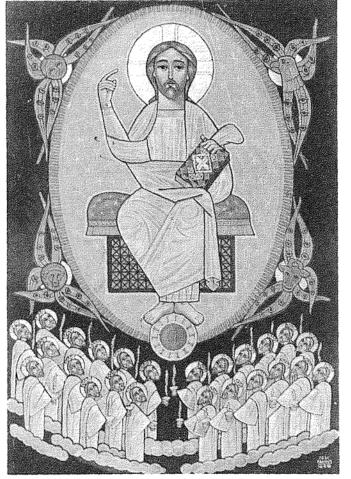
٦ ـ المرجع السابق ص٣٧.

٧ ـ سيد الجميلى، مناظرات ابن تيمية مع فقهاء عصره دار الكتاب العربى بيروت ١٩٨٥، ص٦٢.

٨ ـ المرجع السابق، ص ٦٣.

إيزاك فانوس





إحياء فن الأيقونات

ح. ط.

إيزاك فانوس وفن إحياء الأيقونات

يعرف رجال الدين أن الأيقونة هي لغة العين، ولذا أصبحت هي إنجيل الأميين من جماعة المؤمنين، وبقيت كتابا مفتوحا أمام عيون الذين لا يجيدون قراءة الكلام؛ أما الذين يجيدون القراءة من المؤمنين - وحتى من غير المؤمنين - فقد مثّلت الأيقونات في أعينهم ميدانا للتذوق الفني تمتزج فيه الحاجة الجمالية بالحاجة إلى الإيمان؛ وربما كان هذا هو السر وراء خروج الأيقونات منتصرة من الحروب الطويلة التي دارت في العصور الوسطى الأوروبية بين أعداء الأيقونات وأنصارها، ولم يكن تأثير الفن اليوناني الوثني بروحه الإنسانية بعيدا عن هذه المعركة.

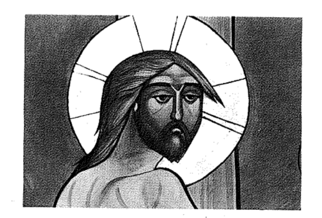
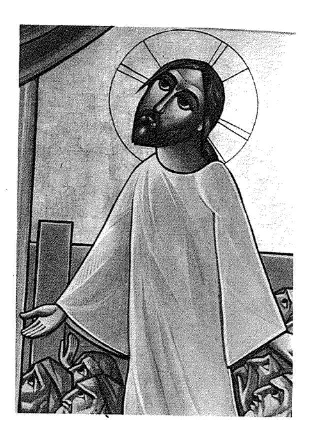
لم تكن الكنيسة القبطية بحاجة إلى مدد من الفن اليوناني، فهي وريثة الحضارة الفرعونية التي ملأت جدران المعابد والمقابر وأفنائها صورًا وتماثيل، وعلمت الحضارات القديمة كيف تصل بين الروحي والمادي، بين المقدس والدنيوي، بين الدين والفن، ولحسن حظ الكنيسة القبطية - وحظنا نحن بالطبع باعتبارنا مصريين - أنها بقيت بمعزل عما دار في الغرب من حروب حول الأيقونات، وهذا معلم بارز من معالم الخصوصية القبطية.

إيزاك فانوس مثل حي معاصر على هذه الخصوصية في مجال الفن القبطي المعاصر، فهو مصور ومرمم بمعهد الدراسات القبطية

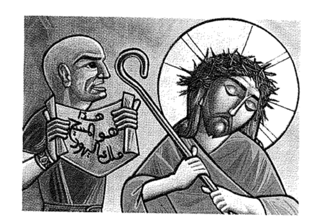
التابع للكاتدرائية الأرثوذكسية بالقاهرة ، ومن يزور مرسمه في مقر الكاتدرائية بالعباسية الآن ، يجد ورشة عمل تشبه خلية النحل فهي تموج بالفنانين والحرفيين المتخصصين في الفسيفساء أو النسيج أو التصوير أو غير ذلك من الفنون القبطية ؛ ويشرف إيزاك فانوس على هذا الفريق بالإضافة إلى انشغاله بإبداعاته الفنية الخاصة التي وقفت على مهمة جليلة محددة ، هي : فن إحياء الأيقونات .

استطاع إيزاك فانوس أن يقدم لمحبي الأيقونات أعمالا رائعة تحفل الآن في الولايات المتحدة وكندا وبريطانيا وغيرها من المهاجر التي تعيش فيها جاليات قبطية كبيرة ؛ وهو في هذه الأعمال وريث تقاليد لم تنقطع ، ولكنه في الوقت نفسه لم يجمد ولم يخضع لقواعد فنية صارمة ، اللهم إلا ما يمليه المرجع الديني الذي تدور في فلكه الأيقونة وتعمل على تجسيد ما ورد فيه من قصص وأحداث.

إيزاك فانوس لا يحاكي الأيقونات القديمة ولا يترك نفسه لإغواء تقنياتها ، بل يجتهد لكي يضيف من ثقافته المعاصرة ورؤيته الخاصة ، ومن يشاهد أيقوناته يستطيع أن يتعرف على عناصر تأثيرية وتكعيبية واضحة ، سواء في تصميم الأيقونة أو توظيف الألوان أو توزيع الظل والضوء ؛ نحن لسنا إذن أمام مجرد فن ديني خالص ، بل نحن أيضا أمام فن حي معاصر يخاطب إحساسنا الجمالي كما يخاطب عواطفنا الدينية.



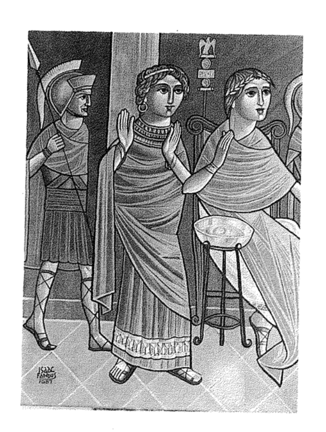

هو المسيح
ملك اليهود

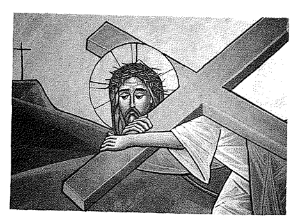


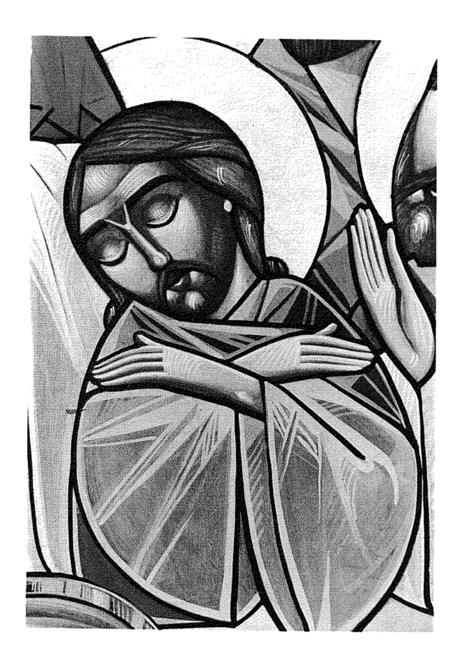


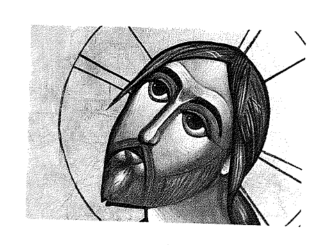


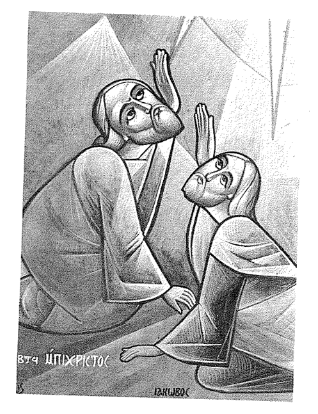

SPQR

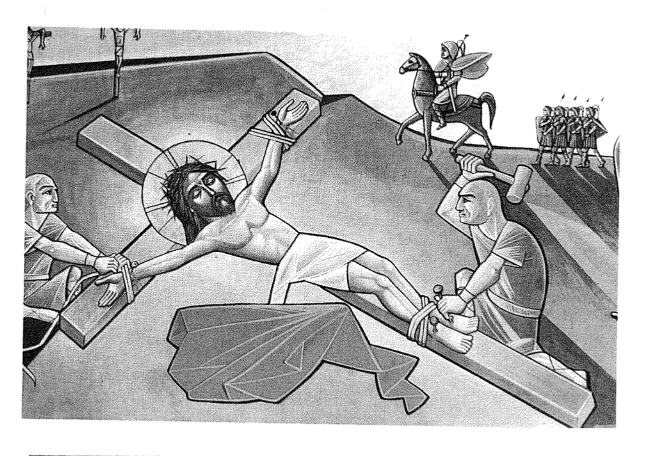

ISAAC
FANOUS








ΠΙΧΡΙϹΤΟϹ
ΙΑΚωΒΟϹ



قاسم عبده قاسم

الاضطهاد الصليبى ليهود أوربا

بين الحقيقة والأسطورة

ثمة فرع من فروع الأدب الدينى اليهودى يسجل النوازل والكوارث التى حلت بالجماعات اليهودية عبر العصور، كما يسجل أسماء ضحايا الاضطهاد التى حلت باليهود، ذلكم هو الفرع المعروف باسم أدب الشكوى الذى يحتفل به اليهود كثيرا، والذى يكون شطرا كبيرا من التراث الأبى اليهودى عامة.

وقد حظيت فترة الحروب الصليبية بنصيب وافر من أدب الشكوى اليهودى، إذ قامت جماعات يهودية أوربية كثيرة بكتابة نوع من المذكرات memorbuch لكى يقرأوا منها فى صلواتهم أسماء أولئك الذين قتلهم الصليبيون فى مدن وادى الراين وشمال غرب أوربا قبل رحيلهم إلى الشرق، وعلى الرغم من أن هذه المذكرات بدأت أصلا لتسجيل ضحايا الصليبيين، فإنها سجلت ضحايا الاضطهادات اللاحقة وظلت تشكل جزءا أساسيا فى كتب الصلوات عند الطائفة اليهودية الألمانية حتى منتصف القرن التاسع عشر [1]. وقد جمعت قطع كثيرة منها فى المجموعة المعروفة باسم elegies التى تضم التراث الخاص بالطائفة الفرنكو ـ ألمانية، على حين بقيت بعض أجزائها على حالتها المخطوطة.

والحولية التى نتخذها محورا لهذه الدراسة تعتبر مثالا لهذا النمط من الأدب الدينى اليهودى، أعنى أدب الشكوى، وهى معروفة باسم «مذكراتماينس Le memorbuch de Mayence ويوحى الاسم بأنها ليست حولية بالمعنى الاصطلاحى فهى تدور حول أبناء الطائفة اليهودية فى مدينة ماينس الألمانية من حيث تبرعاتهم وهباتهم للسيناجوج أو المعبد، وما قدموه من أموال لصندوق الفقراء، أو لرعاية مدارس الطائفة ومقابرها.

وهذه الكتب أو السجلات الخاصة التى عرفت فى اللغة الالمانية باسم Memorbuch أى المذكرات، وكانت تحفظ فى المعبد، كما كانت تضم فى طياتها أيضا أسماء الربيين البارزين فى زمانهم، وبعض الدراسات التلمودية التى تحظى بتقدير أبناء الطائفة الربانية اليهودية، فضلا عن أسماء شهداء الطائفة على مر العصور [٢]. هذه المذكرات التى سجلت حوادث الاضطهاد الصليبية للجماعات اليهودية فى إقليم الراين سنة ١٠٩٦، لتكون مادتها الأصلية، تشى بأن كاتبها يعكس فخر جماعة ماينس بماضيها وتضحياتها الحاضرة فى سبيل الرب وشعبه المختار [٣].

و«مذكرات ماينس» هذه تتناول بإيجاز شديد سير حركة الاضطهاد الصليبية ضد اليهود فى مدن إقليم الراين فى ربيع وصيف ٤٨٥٦ من الخليقة أى سنة ١٠٩٦ ميلادية، وهى الفترة التى شهدت بداية خروج الحملة الصليبية الشعبية بقيادة **بطرس الناسك وجوتشلك وفولكمار واميكو**، الذين قادوا عمليات الهجوم على الجماعات اليهودية باستثناء بطرس. وهنا ينبغى أن نشير إلى أن الحوليات اليهودية فى العصور الوسطى تفتقر بصفة عامة إلى التحديد الدقيق لتواريخ الاضطهاد وأماكنها. ومذكرات ماينس تعوض هذا النقص، لأنها تمدنا بالتواريخ والأسماء والمدن منذ سنة ٤٨٥٦ من الخليقة (١٠٩٦م) حتى سنة ٥٠٤٦ من الخليقة (١٢٨٩م)، أى أنها تغطى الفترة الزمنية التى حدثت الحركة الصليبية فى إطارها، هذا هو الجزء الأصلى فى المذكرات التى لم تكن تضم سوى أسماء من ماتوا ضحية الاضطهادات الصليبية أصلا، ولكن هذه المذكرات زيدت فى القرون التالية لتعمق من النغمة المأساوية فى التاريخ الخاص بالطائفة اليهودية فى ألمانيا. وفى بعض الأحيان كانت قوائم القتلى طويلة بحيث يستحيل إثباتها، فيكتفى قادة الجماعة بإثبات أسماء المدن التى شهدت الاضطهادات بدلا من أسماء الأشخاص [٤].

وعلى أية حال، فإن «مذكرات ماينس» ليست هى المصدر اليهودى الوحيد الذى يرتبط باضطهاد الصليبيين ليهود أوربا. فهناك الربى **اليعازر بن ناثان** الذى كتب رسالة تاريخية قصيرة عنوانها «اضطهادات سنة ٤٨٥٦ من الخليقة» كما أن مؤرخا يهوديا مجهولا ترك رسالة مماثلة بعنوان «الاضطهادات القديمة Les anciennes Persecutions»، كما كتب **افرايم البونى** Ephraim de Bonn كتابا تناول فيه ما أنزله الصليبيون من اضطهادات بالجماعات اليهودية الأوربية إبان الاستعداد لرحيل الحملة الثانية التى كانت بمثابة رد الفعل الأوربى على استرداد المسلمين بقيادة الزنكيين للرها [٥].

وتحدثنا «مذكرات ماينس» عن المذابح التى جرت على اليهود فى سباير Spire، ورمس Worms وكولون Cologne، وماينس Mayence كما تمدنا بأسماء كثيرين من اليهود الذين ماتوا فى بلوا وميتز وتروى وويسمبورج [٦]. وعلى الرغم من أن هذه المذكرات تغطى فترة الحركة الصليبية وما بعدها، كما أسلفنا القول، فإننا سنقصر اهتمامنا على حوادث الاضطهادات التى واكبت الحملة الأولى، والقسم الذى عرف منها باسم «الحملة الشعبية» على وجه الخصوص.

وإذا كان اليهود قد حرصوا على تسجيل معاناتهم وعذابهم فى الدياسبورا فى العصور الوسطى، وفى فترة الحروب الصليبية بالذات، فإن هذا الحرص قد تصاعد وتبلور فى العصر الحديث داخل الإطار الدعائى للحركة الصهيونية. ويحرص اليهود دائما على وضع حوادث الاضطهادات ضد اليهود، التى وقعت فى أماكن متفرقة من العالم وفى فترات زمنية متباعدة، لظروف تاريخية محددة اختلفت من حادثة لأخرى - أقول إنهم يحرصون على وضع هذه الأحداث فى سياق تاريخى مختلق لما أسموه «بمعاداة السامية». وهى الظاهرة التى اختلقوها وروجوا لها ليعذبوا بها الضمير العالمى ويبتزوه وطأة عقدة الذنب.

وهنا نجد أنفسنا بالضرورة فى مواجهة سؤال يطرح نفسه عن حقيقة الاضطهادات الصليبية ليهود أوربا: مامداها الحقيقى؟ مادوافعها؟ ومامغزاها؟ هذه الدراسة تحاول البحث عن الإجابة المناسبة.

والمدخل الطبيعى لهذه الدراسة، فى تصورنا، يبدأ بالعرض التفصيلى لحوادث الاضطهاد أثناء الحملة الصليبية الأولى، كمثال على الموقف الصليبى من اليهود. اعتمادا على روايات الحوليات اليهودية واللاتينية على السواء. ثم محاولة تفسير هذا الموقف فى ضوء حقيقتين تاريخيتين، وتتعلق إحداهما بالوجود اليهودى فى أوربا، على حين ترتبط الحقيقة الثانية بالأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لأوربا القرن الحادى عشر.

كانت زيارة البابا **أربان الثانى** Urban II (١٠٨٨ - ١٠٩٦) لكليرمون Clermont تقترب من نهايتها حين أعلن فى السابع والعشرين من شهر نوفمبر سنة ١٠٩٥ عن فكرته الجديدة لشن حملة عسكرية تحت راية الصليب لتحرير قبر **المسيح** من أيدى المسلمين. وعلى الرغم من أن نص خطبة أربان الحقيقى لم يصلنا، فقد وصلتنا عنه خمس روايات أساسية (٧) فضلا عن روايات أخرى أقل أهمية. وتعطينا هذه الروايات الخمس، ورواية **روبرت** الراهب بالذات، انطباعا بأن الخطبة كانت من البلاغة والحذق بحيث لامست كل الدوافع التى كانت يمكن أن توجد فى وجدان سامعى البابا.

وقد كانت استجابة نبلاء الغرب لدعوة البابا **اربان** الثانى متوقعة إلى حد ما، ولكن أحدا لم يكن يتنبأ برد فعل العامة. لقد انعقد مجمع كليرمون فى أواخر نوفمبر ١٠٩٥ عندما كان الفلاحون يستعدون لفصل الشتاء. وعلى المستوى الشعبى كانت الدعوة التى انطلقت من كليرمون تستهوى الناس وتحرك مشاعرهم، وصارت حديث الناس فى كل قلعة ومدينة فى أوربا الغربية، وباتت موضوعا للنقاش والجدل بحيث خلقت رأيا عاما ما لبث أن صار من أهم العوامل فى تاريخ الحركة الصليبية ذاتها. وأخذ السادة الإقطاعيون وأنصارهم يبحثون عن مصادر لتمويل رحلتهم إلى الشرق ومن هذه القمم الاجتماعية كانت الأنباء تتسرب إلى جماهير الفلاحين فى أكواخهم الطينية الحقيرة، وعامة سكان المدن فى بيوتهم المكدسة فى الشوارع الضيقة القذرة، وهكذا بات أبناء الطبقات الدنيا فى المجتمع الأوروبى آنذاك يحلمون بما فى الشرق من عجائب وكنوز، وقصور، وحريم.

وبحلول سنة ١٠٩٦ كان الريف كله يموج بالنشاط والحركة. وجمع الفلاحون محصولاتهم ولكنهم لم

يخزنوها تحسبا لشتاء الجوع الطويل كما كانت عادتهم، وإنما أخذوها قوتا لهم وزادا فى الرحلة مع ما يملكون من متاع هزيل، وصحبوا زوجاتهم وأطفالهم على العربات الثقيلة، وبدأوا زحفهم الطويل صوب الشرق. لقد أدت الحمى الأخروية التى ألهبت مشاعر من شاركوا فى هذه الحملة الشعبية، إلى حدوث أول مذبحة كبرى جرت على يهود شمال غرب أوربا. ففى التراث الألفى والأخروى الشائع آنذاك كان مقدورا على المسيحيين أن يقاتلوا ضد جيوش المسيح الدجال لكى يتطهروا بحيث يستحقوا نصرهم الأخير، وهكذا تحول المشاركون فى الحملة الشعبية صوب الجماعات اليهودية فى مدن حوض الراين ليقتلوهم، ويدمروا منازلهم ومعابدهم، وليجعلوا من سنة ١٠٩٦ بداية للاضطهادات التى واكبت الحركة الصليبية، بحيث عاشت هذه الجماعات اليهودية بشكل دائم فى ظلال العزلة والخوف (٨). ويجدر بنا أن نعرض الأمر تفصيلا.

لقد نتجت عن دعوة البابا حركة شعبية لم تكن تخطر بباله. فحين وجه دعوته بإعلان الحرب المقدسة ضد المسلمين لاستعادة الضريح المقدس، كان يوجهها إلى المحاربين. ويبدو أن الغفران وغيره من المزايا التى ارتبطت بها هذه الدعوة كان مقصودا بها أولئك الذين سوف يشقون طريقهم إلى أورشليم بالحرب أو يموتون وهم يحاولون ذلك. وبالنسبة للرجال الذين كانت الحرب بالنسبة لهم مهنة مبجلة لم تكن ثمة وسيلة أفضل من الحرب المقدسة تجنبهم أهوال الجحيم الأخروى لقاء خطاياهم. ولكن الجماهير من غير المحاربين تحمسوا للمسير إلى الأرض المقدسة على شكل قوات مسلحة غوغائية تثق فى أن النصر سيكون حليفها ما دام الهدف مقدسا، ومادام يسوع المسيح يرعاهم. وحين أدرك أربان الثانى أن مثل هذه الجموع الغوغائية يمكن أن تكون عقبة فى سبيل نجاح الحملة بذل جهده لمنعهم من الرحيل (٩).

تجمع الناس حول **بطرس** الناسك الذى وصفه معاصروه بأنه قد أوتى مقدرة كبيرة على الإقناع بحيث استجاب لدعوته الأساقفة ومقدمو الأديرة، والقساوسة والرهبان، ثم النبلاء من مختلف الممالك، وبعدهم عامة الناس: الصالح منهم والطالح - زناة وقتلة، ولصوصًا وأفاقين، وقطاع طرق ، وبعض النسوة اللاتى مستهن روح التوبة... (١٠). ولقد كان لصاحب هذه الشخصية العجيبة تأثير هائل على الجماهير بحيث تكونت حركة شعبية جارفة تسعى صوب أورشليم دونما انتظار للبابا والبارونات الذين كان يلزمهم بعض الوقت لتجهيز الحملة سياسيًا وعسكريًا على نحو جاد، وفى النهاية تجمع حول **بطرس** الناسك هذا ما يقرب من خمسة عشر ألفا من الناس البسطاء والصعاليك والمجرمين (١١).

لقد كان العصر عصر الرؤى والنبوءات، وكان الناس يظنون أن **بطرس** الناسك نبى تلهمه الرؤى المقدسة، إذ كانوا على اقتناع تام بأن المجىء الثانى للمسيح قد بات وشيكا، وكان كل منهم يرغب فى التكفير عن خطاياه ما دام هناك متسع من الوقت لفعل الخير. وكذلك كانت تعاليم الكنيسة تقول لهم إن الخطايا يمكن محوها بالحج إلى المزارات المقدسة، كما كانت النبوءات تعلن للملأ أنه يجب استعادة الأرض المقدسة قبل مجىء المسيح مرة ثانية (١٢)، وكان كثيرون ممن يستمعون إلى بطرس الناسك يظنون أنه سوف يقودهم إلى فلسطين الأرض

التى تفيض باللبن والعسل كما يقول الكتاب المقدس. وقد تكون الرحلة صعبة والطريق وعرة. ولكن من ذا الذى يهتم إذا كان هدفه هو أورشليم الذهبية.

وأخيرا هبت العاصفة التى كانت نذرها قد بدأت تتجمع منذ أن أعلن أوربان الثانى عن حملته الصليبية فى كليرمون، وأطاحت ريحها العاتية بالجماعات اليهودية فى مدن حوض الراين. وإذا كانت الفكرة الصليبية قد جعلت من قتل أعداء الرب عملا طيبا، فقد ظهر رأى يقول: لماذا نتجشم عناء الطريق الطويل لمحاربة أعداء الرب فى الشرق، او أعداؤه اليهود بيننا وفى متناول أيدينا؟ [١٣]. وهكذا اندلعت شرارة الاضطهادات الصليبية ضد اليهود الذين جعلتهم ذكرى الرعب الأسود الذى عانوه على أيدى الصليبيين يطلقون على كليرمون (ومعناها بالفرنسية الجبل المضىء Clermont اسما عبريا معاكسا هو «هار هاوفل» أى جبل الظلام تعبيرا عن كراهيتهم لهذا المكان الذى شهد الدعوة إلى الحروب الصليبية [١٤].

وقد بدأت الأحداث بداية غامضة فى بداية شهر ديسمبر سنة ١٩٠٥، أى عقب مجمع كليرمون مباشرة. فقد أرسل يهود فرنسا خطابا إلى يهود وادى الراين يخبرونهم باستعدادات الغرب للحملة الصليبية والإثارة المحيطة بهم من قبل بعض الشباب والقساوسة، ويحذرونهم فى الوقت نفسه من الأخطار والشرور التى تتهددهم من جراء الحملة المزمع القيام بها [١٥]. ويرى بعض الباحثين أن السبب فى ذلك هو أن الصليبيين الفرنسيين قبل أن يتوجهوا إلى الشرق صبوا جام غضبهم على يهود فرنسا فى الرون، واللورين، وبروفانس [١٦]، ولكن المؤرخ ستيفن رنسمان يشك فى أن تكون هذه الأحداث قد وقعت بالفعل [١٧].

وفى يناير من سنة ١٠٩٦م يتلقى يهود فرنسا ردا على خطابهم من يهودماينس يقولون فيه إنهم لا يعرفون شيئا عن الحملة ويعدون باتباع ما يوصى به رفاق دينهم [١٨].

ثم يحمل **بطرس** الناسك خطابات من يهود فرنسا لسائر الجماعات اليهودية فى أوربا تدعوهم إلى الترحيب به وبامداد جيشه بما يحتاج إليه من المؤن. وكان هذا هو خط الدفاع الأول بالنسبة للجماعات اليهودية فى مواجهة الغضب الصليبى، إذ أن موارد يهود ألمانيا الاقتصادية جعلت من رشوة الصليبيين بالمال أمرا هينا، وها هو ذا بطرس الناسك يصل فى أول أبريل سنة ١٠٩٦ إلى المدينة تريف Treve، ومعه رسالة من يهود فرنسا إلى ذويهم من يهود تريف يطلبون منهم إمداد جيش بطرس بحاجته من المؤن.، وينفذون ذلك ويمضى **بطرس** بجيشه نحو الشرق [١٩].

ولم يكن رحيل **بطرس** يعنى نهاية موجة الحماسة الصليبية فى ألمانيا، إذ أنه ترك وراءه تلميذه **جوتشولك** Gottschalk ليجمع جيشا آخر ويلحق به [٢٠]، وظهر مبشرون آخرون وزعماء تحدوهم الرغبة فى احتذاء مثال **بطرس** الناسك. ولكن على الرغم من أن آلاف الألمان قد استجابوا لدعوة بطرس الناسك، فإنهم كانوا أقل تشوقا من الفرنسيين للرحيل إلى الأرض المقدسة، إذ كان لا يزال أمامهم عمل ينبغى إنجازه قبل الرحيل هو استئصال شأفة الجنس اليهودى البغيض.

ومن ناحية أخرى كان **جودفرى البويونى**، دوق اللورين الأدنى يستعد للرحيل مع الحملة الصليبية الرسمية وسرت شائعة فى الإقليم فى ربيع سنة ١٠٩٦ مؤداها أن **جودفرى** قد أقسم على أن ينتقم لدم المسيح بدم اليهود قبل مغادرة فرنسا. وفى غمرة الرعب الذى أصاب اليهود كتب **كالونيموس** Kalonymos رئيس الطائفة اليهودية فى ماينز إلى الامبراطور **هنرى الرابع** (الذى كان فى إيطاليا آنذاك)، باعتباره السيد الأعلى **لجودفرى**. وسارع الإمبراطور، الذى كان صديقا لليهود، بإصدار أوامره إلى **جودفرى** وغيره من الأفصال العلمانيين والكنسيين يطلب منهم ضمان سلامة اليهود. وفى الوقت نفسه يلجأ اليهود إلى خط دفاعهم الأول ويستخدمون سلاحهم التقليدى، فيقدم يهود ماينز خمسمائة قطعة فضية للدوق ويقدم يهود كولون خمسمائة أخرى، وعندئذ يعلن الدوق الذى أخذ المال لتجهيز جيشه أنه لم يفكر قط فى إيذاء اليهود، ويعطيهم الضمانات المطلوبة، وتنتهى المتاعب برحيل جيش **جودفرى** إلى الشرق فى صيف سنة ١٠٩٦م، وليس هناك مصدر تاريخى واحد يشير إلى أن اليهود قد لاقوا أية متاعب من قبل جودفرى وجيشه، كما أن المؤرخ ايكهارد الأورى يشهد أن الإمبراطور **هنرى الرابع** قد بذل جهده لحمايتهم (٢١).

وإذ ركن اليهود إلى خط الدفاع اليهودى التقليدى، فإن الأحداث ما لبثت أن خيبت آمالهم، ولم يعد للمال اليهودى الذى يبذل للحكام والأساقفة جدوى فى مواجهة مشاعر التعصب المتأججة فى وجدان الجموع الشعبية الجامحة. ففى أواخر سنة ١٠٩٦م قام شخص مجهول الأصل يدعى فولكمار Folkmar بقيادة مجموعة من البسطاء والمجرمين وبعض الجنود يزيدون على عشرة آلاف شخص، صوب الشرق عن طريق بوهيميا والمجر. وبعده بأيام قليلة رحل **جوتشلك** Gottschalk، تلميذ **بطرس الناسك**، ومعه جيش مماثل من العامة، متخذا طريقه عبر وادى الراين وبافاريا (٢٢). وفى الوقت نفسه تجمع جيش ثالث أكبر عددا تحت زعامة أمير إقطاعى مشاغب هو الكونت **اميكو** Emicho كنت ليزينجن Leisingen، الذى اشتهر بسوء مسلكه وخروجه على القانون. وزعم **اميكو** أن صليبا قد رسم على جسده بفضل معجزة إلاهية تدعوه إلى الحرب المقدسة ضد أعداء الرب، وبفضل هذه القصة، وبفضل شهرته كمحارب، استطاع أن يجمع حوله مجموعة من المجندين أكثر عددا وأوفر قوة من أولئك الذين تمكن كل من **فولكار وجوتشلك** من تجنيدهم. وانضم إليه كثير من البسطاء المتحمسين الذين سار بعضهم على هدى أوزة قالوا إن الرب يلهم خطاها، كما ضم هذا الجيش عدداً كبيرا من النبلاء الفرنسيين والألمان (٢٣).

وتذكر الحوليات اليهودية واللاتينية أن ربيع سنة ١٠٩٦م قد شهد اضطهادات عنيفة ضد يهود ميتز Meiz وسباير Spire، وورمس Worms، وكولون Gologna، ونويس Neus، وكوبلنتز Colblentz وكسانتن Xanten، ومورس Moers، وكيرين Kerpen وغيلدرز Ghelders وتريف Treves... فضلا عن سوابيا، وبافاريا، وبوهيميا(٢٤)، فقد بدأ الهجوم الصليبى على يهود ميتز، حيث قتل اثنان وعشرون يهوديا بينهم الربى **صموئيل هاكوهين** جابى الجماعة اليهودية فى المدينة (٢٥).

ومن ناحية أخرى تجاهل **أميكو** أوامر الإمبراطور **هنرى الرابع** بالحفاظ على حياة يهود ألمانيا، وفى الثالث من شهر مايو سنة ١٠٩٦م شن هجومه على يهود مدينة سباير المجاورة لدوقيته، ولكن الهجوم لم يكن مؤثرا لأن أسقف المدينة تولى حماية اليهود، وكان مجموع ضحاياهم اثنى عشر شخصا، ويذكر كل من **سليمان بن سمعان، واليعازر بن ناثان**، واليهودى المجهول صاحب حولية ماينز - درمشتاد أن القوات الموالية لأسقف سباير أسرت عددا من الصليبيين وقطعت أياديهم جزاء ما اقترفوه ضد اليهود [٢٦].

وعلى الرغم من أن مذبحة سباير كانت صغيرة، فإنها فتحت شهية الصليبيين للقتل والتدمير. ففى الثامن عشر من شهر مايو وصلت قوات **أميكو** إلى أبواب مدينة ورمس، وانضم أهل المدينة إلى الجموع الصليبية بسبب شائعة سرت فى المدينة بأن اليهود أغرقوا أحد المسيحيين فى نافورة، ثم استخدموا الماء الذى حفظوا فيه جثته لتسميم آبار المياه فى المدينة... ومن المناطق الريفية المجاوية لورمس قدمت جموع الفلاحين الهائجة لتنضم إلى الصليبيين وأهل المدينة فى الهجوم على اليهود فى العشرين من مايو. وحاول أسقف المدينة حماية اليهود دون جدوى، ويذكر المؤرخ اليهودى المجهول أن جميع اليهود الذين احتموا بقصر الأسقف راحوا ضحية لأعمال العنف التى ارتكبها المسيحيون [٢٧]. وفى الثالث والعشرين من الشهر نفسه يجبر الصليبيون يهود مدينة رايسبون Ratisbonne على اعتناق المسيحية، ولكن اليهود يرجعون إلى عقيدتهم الأصلية عقب رحيل الصليبيين مباشرة [٢٨].

ويتجمع عدد هائل من الصليبيين أمام أبواب مدينة ماينز، حيث يحضر **أميكو** بقواته من الألمان فى الخامس والعشرين من شهر مايو، وإذ علم يهود المدينة بما جرى على إخوانهم، وأدركوا أن لا قبل لهم بمواجهة هذا العدد الكبير من الأعداء، فإنهم لجأوا إلى سلاحهم التقليدى، فأرسلوا هبة مقدارها مائتى فرانك من الفضة إلى روثار Rothard كبير أساقفة المدينة [٢٩]، وأرسلوا مبلغا مماثلا إلى أكبر أمراء المدينة. وفى الوقت نفسه خرج مفاوض يهودى ليعطى **أميكو** سبع قطع ذهبية ثمنا لأرواح يهود المدينة، ولكن سلاح اليهود التقليدى أثبت هذه المرة أيضا أنه غير مأمون الجانب، فقد هاجم **أميكو** وأتباعه اليهود فى قصر كبير الأساقفة الذى لاذ بالفرار، وكان الذبح مصيرهم جميعا ولكن الأمير العلمانى، الذى لا نعرف اسمه، كان أكثر شجاعة من كبير الأساقفة وتصدى للمهاجمين، فأشعل الصليبيون النيران فى قصره ليجبروا المختبئين على الخروج، وتخلى بعض اليهود عن دينهم حفاظا على حياتهم، وعلى حين كان القتل مصير من تمسكوا بدينهم، واستمرت المذبحة يومين آخرين، وتقول المصادر اليهودية إن اليهود أخذوا يقتلون نساءهم وأطفالهم، ويدمرون معابدهم بأيديهم، وهو ما يشير إليه أيضا **البرت الأيكسى** [٣٠]، وتقدر بعض المصادر ضحايا مذبحة ماينز بحوالى تسعمائة يهودى، على حين يقدرها البعض الآخر بحوالى ألف وثلاثمائة شخص [٣١].

ثم مضى **أميكو** صوب كولون، حيث كانت الاضطرابات المعادية لليهود قد بدأت تنشب بالفعل منذ شهر إبريل. وفى التاسع والعشرين من مايو كانت أنباء مذبحة ماينز قد وصلت إلى كولون وأصيب يهود المدينة

بالذعر والهلع، وتفرقوا فى القرى المجاورة وأخذوا يختبئون فى منازل معارفهم المسيحيين حتى أول شهر يونيو. وفى هذه المدينة تم تدمير السيناجوج اليهودى وقتل يهودى ويهودية رفضا التعميد، ولكن نفوذ أسقف المدينة حال دون أية تصعيدات جديدة ثم هرب حوالى مائتى يهودى فى قارب إلى نويس Neuss ولكن الصليبيين سرعان ما يكشفون أمرهم فيذبحونهم عن آخرهم بعد أن يستولوا على كل ممتلكاتهم (٣٢).

وعند كولون اعتبر أميكو أن مهمته قد انتهت ومضى مع الجزء الأكبر من جيشه صوب البلقان والمجر ولكن مجموعة كبيرة من أتباعه اتجهوا صوب وادى نهر موسل Moselle حيث هاجموا يهود مدينة ترير. وفى هذه المدينة قام اليهود بقتل ذويهم، وانتحر البعض الآخر فى مياه النهر وبينهم مجموعة من النساء، ولجأ فريق إلى القصر الحصين الذى يقيم به جلبرت كبير أساقفة المدينة(٣٣). ثم توجه الصليبيون إلى نويس مرة ثانية وقتلوا أحد كبار اليهود وولديه. وفى اليوم التالى مباشرة شنوا هجومهم على يهود فيفلنجوفن Wevelinghoven وانتحر عدد من اليهود بينما مات عدد منهم غرقا. ثم قضى أفراد هذه العصبة الصليبية يومى السادس والعشرين والسابع والعشرين فى مهاجمة يهود اللر Ell-er، وكسانتن Xanten ثم تفرقوا بعد ذلك وعاد بعضهم أدراجه إلى ألمانيا على حين انضم البعض الآخر إلى جيش جودفرى البويونى على ما يبدو (٣٤). وفى التاسع والعشرين من يونيو حتى أول يوليو توجه الصليبيون إلى مورس Moers حيث ذبحوا عددا من اليهود وأجبروا عددا آخر على اعتناق المسيحية (٣٥).

وحين بلغت أنباء هجمات جيش أميكو على يهود الراين مسامع الفرق الصليبية الشعبية التى كانت قد رحلت بالفعل مع فولكمار وجوتشلك، بدأ صليبيو هذين الجيشين يهاجمون الجماعات اليهودية فى البلقان، فهاجم جيش فولكمار يهود مدينة براغ، وعجزت السلطات المحلية عن كبح جماح هؤلاء، وفى مدينة نيترا، Nitra أول مدينة كبيرة داخل المجر، حاول فولكمار أن يفعل الشىء نفسه ولكن كولومان ملك المجر الذى علمته العصابات الصليبية التى مرت بأراضيه من قبل ألا يتهاون معهم، أمر جيشه بمهاجمة جيش فولكمار، وانتهت المعركة بضياع عصابات فولكمار بين الأسر والقتل والأخذ فى غابات المجر. أما جوتشلك ورجاله فقد هاجموا يهود راتيسبون، ثم دخلوا المجر...وأدت تطورات الأحداث بعد ذلك إلى مذبحة هائلة راح ضحيتها هذه المرة جوتشلك وعصبته من الصليبيين(٣٦).

وبعد ذلك بأسابيع قليلة وصل أميكو ورجاله إلى حدود المجر، ولكن الملك كولومان رفض أن يسمح لهم بعبور أراضيه. وعلى مدى ستة أسابيع جرت مناوشات بين جيش أميكو وحامية ويسيلبورج المجرية انتهت بهجوم مفاجىء من حامية القلعة على الجيش الصليبى ومزقته إربًا... ولم ينقذ أميكو والمحيطين به سوى سرعة جيادهم التى حملتهم عائدين إلى بلادهم (٣٧).

هذه هى أهم حوادث الاضطهادات الصليبية لليهود فى غضون الشهور التى شهدت خروج الجيوش والفرق التى اصطلح على تسميتها بالحملة الشعبية. وإذا كانت الصورة تبدو كئيبة بالنسبة لليهود، فإن من الواجب أن

نشير إلى أن الهوس الدينى والتعصب الأعمى والتهور العدوانى الذى واكب الحملة الشعبية لم يكن وقفًا على اليهود، وإنما عانى منه المسيحيون كذلك. لقد خلفت الحملة الشعبية شعورًا بالمرارة فى نفوس المعاصرين... وعلى الرغم من أن الطريق الذى سارت فيه جيوش أو عصابات هذه الحملة شاهد سقوط العديد من أفرادها بسبب الجوع والمرض والمقاومة المحلية من جانب مسيحيى البلقان لهذه الجموع الظالمة التى كان يحدوها أمل دينى وطمع دنيوى، فإنه لا توجد مدونة تاريخية معاصرة واحدة أظهرت أسفها على ما آل إليه مصير العصابات الشعبية الصليبية. بل إن **البرت الآيكسى** يرى «... أن يد الرب العادلة كانت ضد الحجاج الذين ارتكبوا الخطيئة بإتيان أفعال وجرائم مشينة، وبإفراطهم فى الزنا، ولأنهم ذبحوا اليهود المنفيين بسبب جشعهم وطمعهم فى المال، وليس من أجل الرب وعدالته على الرغم من أن اليهود أعداء يسوع المسيح...» (٣٨) وكانت الأحداث العنيفة التى واكبت الحملة الشعبية سببا فى ظهور المعارضة المتشائمة من جانب المتعلقين من المعاصرين، كما كانت سببا فى ظهور النقد ضد الحركة كلها فيما بعد (٣٩). وهو نقد نتج عن فشل هذه الحملة فى أن تحقق شيئا أبعد من مجرد القتل والتدمير فى تصورنا.

وهناك ثلاث ملاحظات أساسية ينبغى أن نسجلها قبل محاولة تحليل الظاهرة. فمن الأمور التى تسترعى الانتباه أن سكان المدن التى تعرض فيها اليهود لنقمة الصليبيين كانوا، بصفة عامة، متواطئين مع الصليبيين، فكانوا يفتحون لهم أبواب المدن ويشاركونهم فى الهجوم على الجماعات اليهودية. وهو موقف مناقض لموقف الأمراء والأساقفة من حكام المدن الذين كانوا يحاولون حماية اليهود، ومراعاة أوامر الإمبراطور الألمانى بضمان سلامة اليهود، وهو أمر يمكن تفسيره فى ضوء مشاعر التعصب الدينى والحقد الاجتماعى عند جماهير العامة من جهة، والرشاوى والهبات المالية التى كان اليهود يقدمونها للحكام والأساقفة من جهة أخرى. هذا الحقد الشعبى ضد اليهود سنعود لمعالجته تفصيلا بعد قليل.

والملاحظة الثانية تتعلق بعدد اليهود الذين راحوا ضحية للاضطهادات الصليبية. وهى مشكلة ما زالت تحير الباحثين المهتمين بهذا الموضوع حتى اليوم. ولكن الذى لا خلاف عليه أن الرقم كان كبيرا وفقا لمقاييس تلك العصور... وهى حقيقة تؤكدها الحوليات العبرية واللاتينية على حد سواء. ولكن الملاحظ أن الحوليات اليهودية تميل فى كثير من الأحيان إلى الصياغة الشاعرية بدلا من التسجيل التاريخى الدقيق. وإذا كان من المستحيل أن نعرف رقم ضحايا الاضطهادات الصليبية من اليهود على وجه الدقة، فإن التقدير الكلى يتراوح ما بين خمسة آلاف واثنى عشر ألفا من اليهود. وهنا ينبغى أن نشير إلى أن معظم مدن أوربا فى ذلك الحين كانت قليلة السكان إلى حد كبير؛ إذ أنها لم تكن أكثر من مجرد مراكز كنسية يقيم بها الأسقف والإدارة الكنسية وحولها مجموعة صغيرة من المساكن حتى القرن العاشر (٤٠) وإذا كان هذا هو حال سكان المدن بصفة عامة، فلا شك فى أن عدد اليهود بينهم كان ضئيلا بالفعل، وهو ما يعنى أن عدد الضحايا اليهود كان رقما كبيرا نسبيا.

أما الملاحظة الثالثة، فإنها تتعلق بالتعميد الإجبارى لليهود، وهى خاصية من خواص العلاقات المسيحية/ اليهودية فى أوربا طوال فترة الحروب الصليبية كانت فى أساسها نتاجا للحملة الأولى. فقد كان اليهود يخيرون دائما بين التعميد أو السيف. ولا شك فى أنه مما يبعث على السخرية أن يجبر اليهود على الدخول فى دين المحبة بأنصال السيوف وأسنة الرماح؛ لقد تحولت الكنيسة الكاثوليكية بفضل الحركة الصليبية إلى كنيسة مقاتلة، وبدلا من التراتيل المقدسة التى تصاحب الحملة إلى الشرق لتحرير قبر المسيح، تعالت أنات الجرحى وصرخات القتلى من ضحايا جنود الرب الذين أسرفوا فى سفك الدماء... حتى المسيحية منها. لقد كانت الحملة الصليبية الشعبية أشبه بوحش متعدد الرءوس يبحث عن الفرائس من كل مكان، وغالبا ما كانت عصابات الصليبيين تنقض على المسيحيين مثلما تهاجم اليهود.. وهنا ينبغى أن نشير إلى أن المصادر التاريخية المتاحة تخلو من أى دليل على أن **أربان** قد استنكر مثل هذه التصرفات.

حقيقة أن اليهود الذين أرغموا على اعتناق المسيحية عادوا إلى دينهم بموافقة الإمبراطور **هنرى الرابع** (٤١)، ولكن هذه الردة خلقت مشكلة للعالم المسيحى الذى يقبل الردة، حتى من أولئك الذين سيقوا إلى حظيرة المسيحية تحت تهديد السلاح.

يبقى بعد ذلك أن نحاول تفسير ظاهرة الاضطهادات الصليبية ضد اليهود فى ضوء الوجود اليهودى فى أوربا من جهة أخرى. بيد أننا يجب أن نضع فى اعتبارنا أن هذه الدراسة لا تهدف إلى الدفاع عن فريق ما، أو لتبرير موقف معين، وإنما هى تحاول الكشف عن الأبعاد الحقيقية للظاهرة التاريخية قدر الإمكان.

ولنبدأ بالوجود اليهودى فى أوربا. فمع تدمير الجماعات اليهودية فى فلسطين، عقب تمرد فاشل ضد الحكم الرومانى فى النصف الثانى من القرن الميلادى الأول، انتشر اليهود فى مناطق البحر المتوسط وأوربا الغربية. وتختلف الآراء حول بداية الاستقرار الدائم للجماعات اليهودية فى غرب أوربا وشمال جبال البرانس؛ إذ يرى البعض أنهم عاشوا هناك منذ القرن الرابع الميلادى بدليل وجود مرسوم إمبراطورى يرجع تاريخه إلى سنة ٣٣١م يشير إلى الطائفة اليهودية فى كولون بألمانيا. ويرى البعض الآخر أن الدمار الذى خلفته الغزوات الجرمانية قد قطع استمرارية هذا الوجود. وأيا كان الأمر فهناك دليل على أنه منذ القرن السادس كانت هناك جماعات يهودية فى المدن الفرنجية (٤٢).

وفى العصور الوسطى الباكرة ازدهرت الجماعات اليهودية بسبب الدور الذى قام به أفرادها فى مجال التجارة والمال فى المجتمع الأوربى الذى كان قد تحول إلى مجتمع زراعى ذى اقتصاد طبيعى يقوم على سد حاجات الاستهلاك المحلى وعلى المقايضة. وفى مثل هذه المجتمعات يصبح للنقود قيمة هائلة. كذلك لعب اليهود دورا مهمًا فيما قد تبقى من التجارة العالمية وشرق المتوسط بعد القرن السادس؛ إذ تركز ما بقى من التجارة المحلية بأيدى التجار المحليين negotiatores، ولكن تجارة البحر المتوسط البعيدة، بما كانت تحققه من مكاسب وفيرة، ومكانة اجتماعية راقية. ظلت تحت سيطرة التجار الشرقيين من السوريين واليونانيين

واليهود. وإذا كانت حركة الفتوح الإسلامية لم تتسبب فى قطع أواصر العلاقات التجارية بين الشرق، فإنها، من ناحية أخرى جذبت التجار السوريين تجاه الأسواق الآسيوية المزدهرة التى نتجت عن الفتوح الإسلامية فى آسيا. ومن جهة أخرى يفلح الغزو اللمباردى لجنوب إيطاليا فى القضاء على الوجود البيزنطى فى هذه المناطق، ولكن التجار اليونانيين وجدوا فى سياسة الحكومة البيزنطية الاقتصادية ما يشجعهم على البقاء فى بلادهم والإفادة من عائدات تجارة المرور، التى كانت القسطنطينية من أهم مراكزها وهكذا بقى لليهود وحدهم القيام بدور حلقة الوصل بين أوربا الكاثوليكية والبلاد الأخرى الأكثر تقدما؛ فى العالم الإسلامى، والإمبراطورية البيزنطية، بل وفى الهند والصين. وفى غضون القرنين التاسع والعاشر أخذ اليهود يدعمون وجودهم فى كل مكان رأوا فيه فرصة للتجارة فى أوربا... كانوا يتاجرون فى الملح والخمور، والغلال والثياب والعبيد... وفى كل شىء يمكن لبلد أو لتجمع سكانى أن يبيعه أو يشتريه، بل إن الوجود اليهودى نفسه كان فى بعض الأحيان بمثابة النافذة الوحيدة المفتوحة على العالم الخارجى لبعض قوى أوربا [٤٣].

وهكذا فإن ظروف غرب أوربا الاقتصادية، فى القرون السابقة على الحركة الصليبية، كانت من أهم عوامل قيام الجماعات اليهودية فى مدن غرب وشمال أوربا، ولاسيما في إقليم الراين. وعلى الرغم من هذا فإن أحد المؤرخين اليهود يرى أن هناك عاملا آخر يرتبط بالتلمود [٤٤] وراء انتشار اليهود فى أوربا، فوفقا لتعاليم التلمود يجب على اليهود أن ينتشروا فى أركان الأرض لكى يقيموا مملكة الحق فى العالم، ويرى هذا المؤرخ أن هذه التعاليم التلمودية كانت من أسباب قدوم اليهود إلى مدن الراين [٤٥]. فعلى أنقاض المدن الرومانية القديمة، نشأت فى العالم الكارولنجى مراكز حضرية جديدة. وعلى الرغم من أن أعداد اليهود كانت قليلة فإن تأثيرهم كان عميقا فى زمن انعزلت فيه أوربا عن عالم البحر المتوسط.

لقد وجدت الممالك الجرمانية، بصفة عامة، فى خدمات التجار والمرابين اليهود أمرا مفيدا بالقدر الذى جعل هذه الممالك تمنع الأساقفة المتعصبين من اضطهاد اليهود على الرغم من تحريم الكنيسة للربا وفى العصر الكارولنجى بصفة خاصة انتعش اليهود الذين لعبوا دورا مهمًا فى اقتصاديات المجتمع الكارولنجى كان محدودا بقيود ذلك العصر بطبيعة الحال ولكن نصيبهم فى مجمل النشاط التجارى كان كبيرا بدليل أن اللوائح البيزنطية والفرنجية المتعلقة بالتجارة الخارجية فى ذلك العصر تشير إلى «التجار اليهود وغيرهم». وهو ما يشى بأن التجار من غير اليهود كانوا أقلية لا يؤبه بها [٤٦]. وفى المرسوم الذى أصدره لويس التقى قبل سنة ٨٢٥م يحصل اليهود كأفراد على حقوق كثيرة، بل إن اثنين منهما يحصلان على حقوق مساوية لحقوق نبلاء الفرنجة تقريبًا [٤٧]. هذه المؤشرات وغيرها تدل على أن حياة اليهود فى المجتمع الأوربى قبل القرن الحادى عشر كانت حياة مريحة بشكل عام، ويمكن أن نستنتج أن نشاطهم الاقتصادى قد كفل لهم وضعا اجتماعيا مريحا بالمقارنة إلى المجتمع المسيحى الذى عاشوا فى كنفه.

ولم يكن ثمة ما يعكر صفو اليهودية فى أوربا العصور الباكرة سوى بعض الاضطهادات وعمليات التعميد الإجبارى فى إسبانيا الفيزيقوط [٤٨]. وهو

الوضع الذى انتهى بالفتح الإسلامى لإسبانيا حيث ازدهرت الجماعات اليهودية وشارك اليهود فى كافة وجوه النشاط الحضارى فى ظل الحكم العربى الإسلامى، فى غرب أوربا بصفة عامة، كانت أوضاع اليهود، قبل الحروب الصليبية افضل كثيرا من أوضاع البورجوازيين، أى سكان المدن الذين عاشوا بينهم. والواقع أنه لم تكن ثمة تفرقة ظاهرة بين اليهود والمسيحيين، سواء فى الملابس أو اللغة أو حتى فى الأسماء، فقد كان كل يهوى يستخدم اسما من الأسماء الأوربية الشائعة بجانب اسمه العبرى. كذلك لم يكن هناك جيتو رسمى ينعزل اليهود فيه كما حدث بعد ذلك بقرون، ولكنهم مع ذلك كانوا يتجمعون بإرادتهم حتى منتصف القرن الحادى عشر، وإذا كانت قد لحقت بهم بعض الاضطهادات آنذاك، فإنها كانت استثناء لا يمثل القاعدة العامة (٤٩).

لقد كان الوضع الاقتصادى ليهود أوربا نتاجًا لهويتهم وبنيتهم الاجتماعية إلى حد ما. إذ لم يكن باستطاعتهم أن يدخلوا ضمن الأرستقراطية العسكرية لاعتبارهم أجانب. أما الزراعة، التى كانت هى الحرفة الرئيسية لغالبية السكان المسيحيين، فلم تكن ممنوعة عليهم، ولكن خوف اليهود الدائم وتوجسهم من احتمال طردهم من البلاد على نحو مفاجئ، وإدراكهم لصعوبة الحصول على المساعدة من جانب غيراليهود جعل من الزراعة حرفة غير جذابة بالنسبة لهم. ومن ثم ركز اليهود جهودهم وأموالهم فى النشاط التجارى وفى إقراض الأموال بالربا (٥٠). ولا يعنى هذا أن اليهود فى أوربا المسيحية فى العصور الوسطى كانوا يتعيشون من التجارة والربا فحسب، ففى بعض الأماكن كان يسمح لهم بامتلاك الأراضى. فقد كان بعضهم يمتلك الضياع ومزارع الكروم فى جنوب فرنسا(٥١)، ولكن الدعامة الأساسية لحياتهم ارتكزت على نشاطهم التجارى والمالى، وعلى ما لديهم من أموال، وعلاقاتهم المتشابكة عبر أوربا والعالم الإسلامى مع الجماعات اليهودية الأخرى.

ويأتى الخط الفاصل فى تاريخ اليهود فى أوربا الكاثوليكية فى منتصف القرن الحادى عشر؛ نتيجة النزعة العسكرية الجديدة التى استولت على المسيحية اللاتينية من جهة، وتصاعدت حركة التدين الشعبى من جهة أخرى. وإذا كانت عسكرة الكنيسة فى الغرب اللاتينى قد عبرت عن نفسها فى حرب الاسترداد الإسبانية Reconquista ضد المسلمين، ثم بلغت ذروتها فى الحركة الصليبية ذاتها فإن حركة التدين العاطفى اتخذت مسارين أساسيين كان أحدهما معاديا للكنيسة وسلطانها، على حين اتخذ المسار الآخر شكل التعصب العاطفى ضد أصحاب الديانات الأخرى، هذه الحركة فرضت تحديا على الكنيسة أفرز حركة الإصلاح الجريجوريانى، ثم أدى فى النهاية إلى ظهور الحركة الصليبية. وهذه الظروف ساهمت فى تصعيد حدة معاداة اليهود Judophbia، بدرجة كبيرة، وهى نزعة عبرت عن نفسها تعبيرا دراميا على أيدى الصليبيين على نحو ما رأينا.

ومن ناحية أخرى، كانت للتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى أوربا القرن الحادى عشر نتائجها من حيث تصاعد العداء الاجتماعى لليهود، إذ أن تطور النظام الإقطاعى بما يتضمنه من علاقات

السيادة والتبعية dordship and vassalage، وتدخل الكنيسة فى صياغات المواثيق الإقطاعية وعهود التبعية بشكل جعلها ذات صبغة دينية، حال بين اليهود وبين امتلاك الإقطاعى العام. فضلا عن أن اليهود كانوا راغبين عن تملك الأراضى بفعل التركيب النفسى الخاص بهم كما أسلفنا القول، فإنهم لم يكونوا يقدرون على أن يقسموا اليمين الإقطاعى بشكله المسيحى. ومن ناحية أخرى، كانت نقابات التجار قد نمت بالقدر الذى جعلها تستغنى عن خدمات الوسطاء التجاريين اليهود[٥٢]. وهكذا لم يبق لليهود من مورد غير الربا.

وعلى الرغم من تحريم الكتاب المقدس للربا، فإن فقهاء اليهود وأحبارهم وربانييهم فسروا هذ التحريم على انه تحريم قاصر على العلاقات الاقتصادية بين أعضاء الجماعة اليهودية فقط ولا ينسحب على غيرهم من الأميين؛ ومن ثم يجوز لليهود أن يتعاملوا بالربا مع غير اليهود. ولم تكن تلك مسألة دينية فحسب؛ وإنما كانت فى أساسها تعبير عن أوضاع اجتماعية واقتصادية. إذ كان اليهود فقط هم الذين يملكون رأس المال اللازم لتمويل التجارة والصناعة الأوربية النامية؛ فقد استغنت أوربا عن التاجر اليهودى ودوره الذى كان شديد الأهمية فى العصور الوسطى الباكرة حين ازدهرت طرق التجارة ومراكزها فى القرن الحادى عشر، ولكنها كانت لا تزال بحاجة إلى المال اليهودى لتمويل النشاط التجارى والصناعى الجديد.

ومن ناحية أخرى كان النبلاء المبذرون، ورجال الكنيسة المفلسون، والحكومات الملكية الناهضة تحتاج إلى خدمات اليهود المالية. وهذا ما يفسر لنا سبب الحماية التى أسبغها الأمراء والأساقفة والملوك على اليهود فى مواجهة العداء الشعبى الغاضب تجاههم إبان الحركة الصليبية. ولكن الفلاحين والفقراء من سكان المدن الذين تزايدت حاجتهم للمال، حينما بدأ الاقتصاد النقدى يحل محل الاقتصاد الطبيعى القديم، أخذوا يتورطون أكثر فأكثر فى الديون التى يقترضونها من المرابين اليهود؛ مما جعلهم يشعرون بمزيد من السخط تجاههم. كان المرابون اليهود يفرضون على قيودهم أرباحا باهظة كانت تصل أحيانا إلى خمسين بالمائة [٥٣]. ولأن أحدًا لم يكن يطرق أبواب اليهود إلا بدافع من الحاجة والضرورة، فإنهم استغلوا هذا الموقف لابتزاز عملائهم كما يحلو لهم. وبسبب علاقاتهم مع الجماعات اليهودية فى سائر أنحاء أوربا ومناطق العالم الإسلامى، كان من السهل عليهم دائما تدبير المال اللازم لعملهم. وكان من يقع فى ورطة مالية من المسيحيين يجد لديهم المساعدة... على الوقوع فى ورطة أخرى. لقد كانوا أشبه بقبيلة كل أفرادها شايلوك الذى وصفه شكسبير فى تاجر البندقية؛ فكلما كانت ورطة العميل أكثر إلحاحا، كانت قدرته على المساومة حول سعر الفائدة محدودة. فضلا عن أن الاقتراض من المرابين اليهود كان يتم فى سرية تضمن للمدين الحفاظ على هيبته الاجتماعية [٥٤] ولا شك أن المجتمعات عموما تكره المرابين أيا كانت ديانتهم؛ فقد جبل الناس على كراهية من يستغل حاجتهم فى كل زمان ومكان، وفى تصورنا أن المرابين اليهود وسلوكهم كانا من أهم أسباب زرع الكراهية الاجتماعية ضدهم فى أوربا المسيحية، بيد أنه لم يكن السبب الوحيد.

ومن ناحية أخرى، لم يكن اليهود آمنين على أنفسهم فى فترة الحروب الصليبية. فقد حظى اليهود بالتسامح، ولكنهم لم يكونوا أبدا آمنين. إذ إنهم لم يكونوا مواطنين كاملين فى أية دولة فى أوربا العصور الوسطى كما أنهم، من ناحية أخرى، لم يكونوا أجانب تماما. كذلك فإن وظائفهم - ودورهم الاجتماعى - التى تدر أرباحا طائلة وقفا على اليهود؛ فقد عملوا فى دباغة الجلود وجباية الضرائب، وتاجروا فى العبيد الذين كان بعضهم مسيحيين، كما اشتغلوا بالربا. وكسب اليهود أموالا جمة من هذه الأعمال، ولكنهم فى مقابل ذلك كسبوا الحقد الاجتماعى وسخط المسيحيين فى المجتمعات الأوربية (٥٥).

وثمة عامل دينى كان من عوامل تاجج السخط الاجتماعى ضد اليهود. فعلى الرغم من الموقف الرسمى للبابوية الذى حدده كل من **جريجورى الأول** (٥٩٠ - ٦٠٤م) الذى كان من رأيه أنه يجب على اليهود ألا يأتون فعلا خارجا على القانون، كما أنه لا يجب معاقبتهم على شيء مسموح به (٥٦)، والبابا **إسكندر الثانى** (١٠٦١ - ١٠٧٣م) الذى كان من رأيه أنه يمكن تحويل اليهود إلى المسيحية عن طريق الحب وليس العنف (٥٧) - أقول إنه على الرغم من هذا الموقف البابوى الرسمى، كانت هناك نظرة دينية عامة ترى أن الذنب اليهودى المتعلق بصلب المسيح يفرض على اليهود أن يهيموا فى الأرض مثل قابيل، ويحملوا وصمة الذنب الذى اقترفوه... كان مضمون هذه النظرة الدينية العامة أنه من الممكن أن يسمح لليهود بالحياة، ولكن مركزهم فى هذه الحياة يجب أن يكون منحطا كدليل على انتصار دين الرب (٥٨).

وقد سعت الكنيسة دوما إلى منع الاتصال بين أولئك «الكفرة» وبين «المؤمنين» على الرغم من أنها لم تضطهدهم رسميا.

هكذا، إذن، كان الناس يرون فى اليهود قوما مذنبين يقتضى ذنبهم أن يعيشوا على الدرك الأدنى من السلم الاجتماعى. ولكن واقع الحياة فى مجتمعات أوربا العصور الوسطى كان يقول بعكس ذلك تمامًا. فاليهود الذين يجب أن يكون وضعهم منحطا بسبب جريمتهم ضد المسيح، كانوا فى حال من الرقى الاجتماعى، والتفوق الاقتصادى جعلت المعاصرين يربطون بين النظرة المسيحية تجاه اليهود من جهة، وبين ممارستهم الاقتصادية والمهن الكريهة التى امتهنوها من جهة أخرى. وكانت النتيجة الطبيعية هو ذلك العداء الشعبى ضد اليهود الذى تجلى فى أقوى صوره إبان الحملة الصليبية الشعبية.

وقد عبرت الكراهية الشعبية ضد اليهود عن نفسها من خلال الأساطير التى راجت آنذاك عن قيام اليهود بطقوس دينية بدماء الأطفال المسيحيين، وبسبب ذلك تكررت أحداث العنف ضد اليهود. حقيقة أن الملوك والأمراء والأساقفة كانوا يتولون حماية اليهود من الغضب الشعبى، ولكن الثمن كان فادحا. فقد سمحت الحكومات الأوربية فى القرن الحادى عشر والثانى عشر والثالث عشر لليهود بأن يحتفظوا بدينهم والتعامل بالربا لقاء المبالغ الطائلة التى دفعوها للخزائن الحكومية، واستخدمتهم كوسائط لابتزاز الجماهير المطحونة (٥٩). وكانت النتيجة الطبيعية هو ذلك السخط الشعبى والحقد الاجتماعى الذى عبر عن نفسه فى حوادث الحملة

الشعبية. وهو ما يفسر لنا سبب وقوف الأساقفة والأمراء والملوك إلى جانبهم على الرغم من موجة العداء الشعبي الجارفة.

لقد صبت الحركة الصليبية مزيدا من زيت السخط على نيران كراهية اليهود، فقد كان تجهيز الفارس يتطلب نفقات كثيرة. والفرسان الفقراء الذين لم تكن لديهم الأرض أو الممتلكات التي يستطيعون رهنها مقابل نفقات تجهيزهم عليهم أن يقترضوا بالربا من المرابين اليهود[٦٠]. وثار سؤال يقول هل من الصحيح أن يسقط المرء في حبال الجنس الذي صلب المسيح، وهو يستعد للقتال من أجل المسيحية؟ وحين بدأت الحركة الصليبية كانت الديون تكبل الفقراء من الصليبيين بالفعل. وثار سؤل آخر يقول هل من الصحيح أن يمضي المرء بواجبه المسيحي على حين تعرقل خطاه تلك الديون التي يدين بها لواحد من الجنس الذي صلب المسيح بسبب غدره؟ من ناحية أخرى كانت أورشليم هي هدف الحركة الصليبية ومقصدها، وهي مدينة المسيح التي شهدت آلامه وعذابه وكان محتما أن يتحول انتباه الناس من المسرح الذي شهد آلام المسيح وعذابه إلى من تسببوا في هذه الآلام والعذاب.، وأخذ الصليبيون يفكرون في أنه إذا كان المسلمون هم العدو الحالي الذي يعذب المسيحيين ويضطهدهم؛ فإن اليهود أسوأ منهم بالتأكيد لأنهم عذبوا المسيح نفسه واضطهدوه.

وهكذا، أدى الوجود اليهودي في أوربا، بسماته الاقتصادية والنفسية إلى بروز ظاهرة العداء ضد اليهود لأسباب اقتصادية واجتماعية في المحل الأول. ثم جاءت حركة التدين الشعبي العاطفي في القرن الحادي عشر لتخلق المبررات الدينية لهذا العداء. وهذه هي الحقيقة التاريخية الثانية التي تعيننا على تفسير ظاهرة الاضطهادات الصليبية ضد اليهود فقد كانت أوربا قد دخلت مرحلة إحياء ويقظة دينية مع مطالع القرن الحادي عشر. وأثار الألف الأخير المتوقع في حياة العالم، أي بعد ألف سنة من صلب المسيح (١٠٣٤)، موجة من التوبة في مناطق وسط غرب أوربا. وتعمق في الناس الشعور بالخطيئة والإحساس بالذنب. وقد أضفت الحركة الإصلاحية التي تزعمها دير كلوني على المناخ الديني السائد بعدا جديدا. إذ باتت الحركات التي تستلهم الدين واقعا محسوسا في حياة الغرب السياسية تجسد في حركة «سلام الرب» وحركة «هدنة الرب» التي كانت تمنع إراقة الدماء وتحصر القتال في أيام محددة من الأسبوع. وفي الوقت نفسه أخذ الناس يبحثون عن وسائل يتحررون بها من عبء الخطيئة، ومن هنا كثرت زيارات الأماكن والمزارات المقدسة. وظهر الوعاظ الجوالون يحضون الناس على حياة الفقر التي عاشها الحواريون. وسرعان ما تحولت الدعوة إلى حركة صليبية (وهي حركة جاءت نتاجًا لأسباب أخرى عديدة)، أي إلى الشرق في ضوء عوامل كثيرة منها التحرر من ربقة الشعور القاهر بالإثم والخوف من عقاب الجحيم في الآخرة. وفرصة القتال برفقة الأخوة وموافقتهم بمباركة الكنيسة، وفرصة الوفاء بالتزامات الفرد كمسيحي وفارس... فضلا عن الرغبة في الوصول إلى مدينة القدس الأرضية التي بدت كأنها تنادي أبناءها الحقيقيين ليخلصوها من المسلمين... وكان هناك أمل انتصار دنيوي مصحوب بوعد بالثواب في السماء.

وكان صدى الدعوة إلى الحرب المقدسة على الصعيد الشعبى مثيرا حقا. وفى تصورنا أنه فى مجتمع له ظروف الغرب الأوربى فى القرن الحادى عشر؛ حيث تسود مظاهر الجهل وتتفشى الأمية، وحيث تختلط المفاهيم الدينية والخزعبلات كان لابد أن تكون الاستجابة لمثل هذه الحرب قوية وهستيرية، وهو ما حدث بالفعل. وفى هذه الجو تشيع انباء عديدة من الرؤى والأحلام المقدسة والنبوءات، ويكتسب المشعوذون والمبشرون الجوالون. من أمثال **بطرس** الناسك مكانة هائلة فى نفوس البسطاء من الناس. ولقد كان **بطرس** وأمثاله تجسيدا لحال الهلع التى حكمت المجتمع الغربى. والتدين العاطفى والتعصب المقيت ضد أصحاب الديانات الأخرى.

كان رد الفعل الشعبى هذا واحدا من أهم جوانب الحملة الصليبية الأولى. لأنه كشف بجلاء عن النظرة الألفية المستمدة من سفر الرؤيا، والتى كانت الطبقات الوسطى والدنيا فى أوربا ترى الأمور بها لقد كانت دعوة **أربان الثانى**: «شاركوا فى الحملة الشعبية» شيئا لم يكن البابا نفسه يفهمه أويعيه. فقد كانوا تواقين إلى التحرير من ربقة الفقر والإحباط اللذين خيما على حياتهم التعسة (٦١). ولما كان اليهود قد لعبوا دورا فى الحياة الاقتصادية فى غرب أوربا وشمالها اتسم بالسلبية والاستغلال. كان من الضرورى أن ينطلق من شاركوا فى الحملة الشعبية لتحطيم كل القيود والعوائق التى تعوق انطلاقهم نحو الشرق... وكانت الجماعات اليهودية بالنسبة لهم من أهم هذه القيود والعوائق التى ينبغى تحطيمها. لقد كانت الحملة الصليبية الشعبية لمحة غير عادية فى تاريخ أوربا العصورالوسطى كشفت لنا عن الأشكال المفرقة فى الثورية والعاطفية التى اتخذتها حركة التدين الجديدة، ويرى بعض المؤرخين أن تلك كانت هى المرة الأولى التى يتجلى فيها التعصب الدينى الشعبى للطبقات، وهو التعصب الذى عبر عن نفسه تعبيرا دراميا فى أحداث العنف ضد اليهود.

وإذا حاولنا فى الصفحات السابقة أن نحلل ظاهرة الاضطهادات الصليبية لليهود، تبقى كلمة أخيرة حول الموقف اليهودى من الحروب الصليبية. فعلى الرغم من أن العنف الصليبى تجاه اليهود فى أوربا وغيرها كان محكوما بالظروف التاريخية للحركة الصليبية ذاتها كما أوضحنا، فإن المؤرخين اليهود يفضلون مناقشة الموقف الصليبى من اليهود فى إطار الموضوعات المتعلقة بتاريخ معاداة السامية (٦٢). وفى الحقيقة فإن هناك من المؤرخين المسيحيين من يحاربهم فى هذا الموقف (٦٣). وفى رأينا أن هذا الموقف الفكرى يعتبر تحايلا على الواقع التاريخى وليا لعنصر الحقيقة التى واكبت الحركة الصليبية (من خلال دراستنا لما حدث إبان الحملة الأولى) ولم تكن سوى إفراز للواقع التاريخى لأوربا القرن الحادى عشر، وهو واقع يختلف بطبيعة الحال عن القرون اللاحقة، وما حدث لليهود فى أوربا أثنائها فالدراسة التاريخية الموضوعية تقتضى منا أن نحاول رؤية الظاهرة التاريخية من داخلها، وهو ما يعنى تمثل الأفكار والقيم والمثل العليا التى كانت تحكم تصرفات الناس آنذاك، فضلا عن محاولة تحديد العلاقة السببية الحقيقية فى ظل الظروف الفعلية السائدة فى العصر التاريخى الذى تقع الظاهرة فى إطاره.

الهوامش

١ - Alexander M. Shapiro "Jews and Christian in the period of the Crusades A commentary on the first Holocaust", in Journal of Ecumenical Studies, vol. 9-No. 4p. 736.

٢ - A.D. Neubauer " Le emorbuch de mayence-essai sur la litterature des complainants", revue des Etudes Juives, IV,(Paris 1882), pp. 1-30.

٣ - H. Ben-Sasson, "The Northern European Jewish Community and its ideals" in Jewish Society through the Ages edited by H. H. Ben Sasson and S. Ettinger (New York 1973), p. 213.

وكاتب المذكرات الأصلى هو إسحق المايننجنى Meininigen Isaac الذى دونها حتى سنة ١٢٨٩ ثم أكملها من جاءوا بعده.

انظر: Neubauer, op. cit, pp. 24-25.

٤ - Shapiro, "Jews and christians., p. 736.

٥ - Neubaur, "Le memorbuch", p. 2.

٦ - Ibid, pp. 3-4, pp. 10-11.

٧ - الروايات الخمس هى التى أوردها كل من فوشيه دى شارتز الذى كان أحد شهود مجمع كليرمون. انظر: The First Crusade- The Chronicle of Fulcher of Charters and other source materials, edited by Edward Peters (Univ- of Pennsylvania Press, 1971), pp. 27-29.

وروبرت الراهب الذى يحتمل انه كان بين الحاضرين فى كليرمون (Ibid, pp. 2-5) وبلدريك الدالى (Ibid, pp. 6-10) وجيوبرت النوجنيتى (Ibid, pp. 10-15).

اما الرواية الخامسة فهى التى أوردها المؤرخ المجهول صاحب «أعمال الفرنجة Gesta Francorum» انظر: The deeds ofthe Franks and the other pilgrims to Jerusalem, edited by Rosalind Hill (London 1962), pp. 1-2.

ومن المهم ان نشير إلى ان ايا من هذه الروايات لا تتفق مع الأخريات حول نص الخطبة - افضل تحليل كتب عن خطبة أربان الثانى فى كليرمون هو ما كتبته دانا مونرو - انظر:

Dana C. Munro "The Speech of Pope Urban II at Clermont", American Historical Review, 11 (1906), pp. 231-242; Frederick Duncalf "The Councils of {iacenza and Clermont" in Kenneth M. Setton. (ed) A history of the Crusades (Philadeliphia 1955), vol. 1 pp. 220-252.

٨ - يلقى هذا الرأى قبولا واسع النطاق بين المؤرخين الأوروبيين المعاصرين. انظر على سبيل المثال:

obert S.. Hoyt and Stanley Chodorow, Europe in the Middle Ages (3rd ed., U.S.A. 1976), p. 320; Noran F. Cantor, Medieval History (New York 1969), pp. 69.

يوشع براور، عالم الصليبيين (ترجمة وتقديم وتعقيب، د. قاسم عبده قاسم ود. محمد خليفة حسن، دار المعارف ١٩٨١م) ص ٤٦ - ٤٨.

٩ - Frederick Duncalf, "The First Gusade; Clermont to contantinople" in Setten, A hist. of the Crusades, vol. 1, pp. 253-79.

وقد استبعد البابا فى خطبته إلى اهل بولونيا Bologna من المشاركين فى الحملة المسنين، وغير اللائقين للقتال، والنساء اللاتى لا يصحبهن أزواجهن أو من يقوم برعايتهن، كما الزم القساوسة بالحصول على موافقة رؤسائهم. ولكن الحافز للرحيل كان أقوى من إجزاءات البابوية، وأخذ الناس يستعدون فى كل مكان للذهاب إلى الشرق انظر:

Guibert de Nogent, in R.H.V., hist Occ. Iv.

.١٠ lbert of Aix, in the First Crusade, pp. 94-99.

.١١ René Grousset, Histoire de Crosidades et du Royaume France de Jérusalem (Pris 1934), pp. 5-11.

.١٢ Steven Runciman, A History of the Crusades (New York 1964), vol. I, p. 115.

.١٣ Nos Dei Hostes Orientem versus longis teraru transmissus desideramus aggredi, Cum ante oculos nostros sint Judaei quibus in-iomicitur existat gens nulla Dei; Praeposteru. inquiunt labor est".

انظر: George Bourgin, Guibert de Nogent, Histoire de Savie 1053-1124 (Paris 1907) p. 118.

.١٤ piro, op. Cit. pp. 730-731.

١٥ ـ هذا الخطاب مفقود اليوم، وقد حفظه لنا كتاب عبرى صغير يحكى قصة اضطهادات سنة ١٠٩٦ فى وادى الراين و قد أرسل عقب مجمع كليرمون مباشرة، لأن يهود ماينس فى ردهم على هذا الخطاب أعلنوا أن هذا هو أول خبر يصلهم عن مشروع الحملة ـ انظر:

Riant, p., "Inventarie critique des Lettres historiques des Croisade", Archives de 1" Orient Latin, Tom. 1, p. 111.

.١٦ Shapiro, op. cit., p. 732.

.١٧ Runciman, op. cit., p. vol. I, pp. 135-138.

.١٨ Raint, op. cit., pp. 111-112.

.١٩ H. Hagenmeyer, "Chrologle de la Prémiére Croisade 1094- 1095" Revue de 1" Orient Latin, VI, p. 231.

.٢٠ Albert of Aix, (in The First Crusade), pp. 99-100; Ekkehard of Aura in (the First Crusade), pp. 100-101.

٢١ ـ براور، عالم الصليبيين، ص ٤٦، ص ٤٩؛ Hageneyer, Chronalgie, p. 229; Runciman, A hist., vol I, pp. 135-136; Shapiro, "Jews and Christians", pp. 731-732.

.٢٢ Albert of Aix; Akkehard of Aura, (in The First Crusade) pp. 99-101.

٢٣ ـ عن الكونت أميكو وحملته انظر:

kkehard of Aura; Albert of Aix, (in the First Crusade). pp. 101-104.

.٢٤ Hageneyer, Chronologie, pp. 229-230.

.٢٥ Ibid, p. 231.

.٢٦ d, pp. 232- 23; Runciman Ahist. of Crusades vol. I, p. 137; Shapiro, "Jews and Christans", p. 733.

٢٧ Hageneyer, op. cit., pp. 333-334 .

.٢٨ Ibid, pp. 334-335.

٢٩ ـ يروى البرت الايكس أن كبير الأساقفة رفض الهدية المالية، وادخل اليهود إلى بهو فسيح فى قصره بحيث يكونون بمأمن من شر اميكو ورجاله Albert of Aix (in the First Crusade) p. 103 لكن الحوليات اليهودية تقول إنه أخذ المال.

.٣٠ Hagenmeyer, Chrologlie, pp. 235-236; Albert of Aix (in the First Cusades), p. 103.

٣١ Hagenmeyer, op. cit., pp. 235-236; Runciman, A hist., vol. I. pp. 138-9 .

٣٢ - Albert of Aix (in The First Crusade), p. 102; Hagnmeyer, Chronologie, pp. 237-238; Runciman, A his. vol. I, p. 139, Shapiro "Jews and Christians", p. 733; Duncalf, "Clermont to Constanntinopl", pp. 264-5.

٣٣ - Hageneyer, op. cit., pp. 238.

٣٤ - Ibid, pp. 239-241; Runcian A hist., vol. I, pp. 140.

٣٥ - Hageneyer, op. cit., p. 241.

٣٦ - Albert of Aix, pp. Ekkhard of Aura (in the First Crusade), pp. 99-101; Hagenmeyer, op. cit., p. 238; Runciman,

٣٧ - Albert of Aix, pp. 103-104.

٣٨ - Ibid, p. 104.

٣٩ - عن الانتقادات التى وجهت للحركة الصليبية انظر:

P.A. Throop, Critisim of the Crusade (Amesterdam 1940).

٤٠ - انظر عن هذا الموضوع:

Henri Pirenne, Economic and Social History of Medieval Europe (translated fro the French by I. E. Clegg, London 1972), pp. 40-45.

انظر كـــذلك: Cantor, Medieval History, pp. 205-206.

٤١ - Shapiro, "Jews and Christians", p. 735-736.

٤٢ - Ben -Sasson, "The Northern European Jewish Community", p. 208.

٤٣ - Robert S. Lopez, The Commercial Revolution of the Middle Ages, 950-1350 (Cambridge Univ. Press 1976), p. 60.

٤٤ - التلمود عبارة عن تفسير للتوراة، وهو فى جزءين، أحدهما «المنشاه» والثانى «الجمارا» الذى هو شروح «المنشاه». ويحوى التلمود عدة أبحاث لأحبار اليهود وفقهائهم وربانييهم فى شئون العقيدة والشريعة والتاريخ المقدس وما إلى ذلك وهو فى ثلاثة وستين سفرا. والتلمود اثنان أورشليمى وبابلى. والأورشليمى هو الأقدم - انظر:

قاسم عبده قاسم، أهل الذمة فى مصر العصور الوسطى، دراسة وثائقية (دار المعارف ١٩٧٩ - ط. ثانية). ص ١٠٩ - ١١٠.

٤٥ - hapiro, "Jews and Christiens", p. 728.

٤٦ - Lopez, The Commercial Revolution, p. 61; Ben-Sasson "The Northern European Jewish Community", p. 209.

٤٧ - Ben- Sasson, op. cit., p. 208.

٤٨ - عن الوجود اليهودى فى إسبانيا قبل الفتح الإسلامى وبعده انظر:

Haim Beinart "Hispano-Jewish Society", in Jewish Society Throgh the Ahges pp. 220-238; A Marx, Essaus in Jewish Biography, (philadephia 1974).

٤٩ - Shapiro, "Jews and Cristians" pp. 729-730; Neubauer, "Le emorbuch de eyence", pp. 3-4.

٥٠ - Lopez, The Commercial revolution, pp. 60-61; Shapiro "Jews and Christians", p. 729.

٥١ - Cantor, Med. Hist., pp. 394-395; Pirenne, Economic and Social Hist., p. 133.

٥٢ - يرى هنرى بيرين (Economic and Social Hist., pp. 133-4) رأيا معاكسا تماما لهذا الرأى: ففى رأيه أن إحياء تجارة عالم البحر المتوسط، التى كانت الفتوحات الإسلامية قد قضت عليها فى رأيه، جعل اليهود وسطاء لاغنى عنهم فى نقل التجارة بين الشرق والغرب. وهو أمر لا يوافق

عليه فى ضوء الحقيقة القائلة بأن النهم التجارى فى القرن الحادى عشر بدأ بالمدن التجارية الإيطالية، فضلا عن أن العلاقات التجارية بين شرق المتوسط وغربه لم تنقطع بسبب الفتوح الإسلامية، لأنها كانت قد توقفت بالفعل بسبب الفوضى التى نجمت عن الغزوات الجرمانية قبل قرنين من الزمان.

٥٣ - Antor, Med. Hist., p. 395; Runciman, A hist. of the Crusade vol. I, p. 134.

٥٤ - irenne, Econoic and Social Hist., p. 134.

٥٥ - Lopez, commercial Revolution, p. 61 Perenne, op. cit., p. 133.

٥٦ - "Sicut Judies non debet esse licentia quiquqn in synagogis suis ultra quam permissu est leges praesumiere, ita in his quaeeis Concese sunt nullum debent praeiudicu sustinere".

٥٧ - Shapiro, "Jews and Christians", p. 726.

٥٨ - Ibid, p. 728, Pirenne, op. cit., p. 133.

٥٩ - Cantor, Med. Hist., pp. 395-396.

٦٠ - Runeiman, A hist. of the Crusades, vol. I. p, 135.

٦١ - Cantor, Med. Hist; pp. 322-323.

٦٢ - انظر التعقيب الذى كتبه د. محمد خليفة حسن فى الترجمة التى نشرت لكتاب يوشع براور - عالم الصليبيين، ص ٢٤٦ - ٢٧٢ انظر قائمة المراجع عن هذا الموضوع، ص ٢٧٣ - ٢٧٤؛

٦٣ - انظر مثلا:

J. Parkes, The Conflict of the Church and the Synagogue A study in the Origins of Antisemitism, (A Theneum New York 1969).



فرانسوا باسيلى

عزف منفرد

قلبى ربابة

أسندتُه بجنبى وعزفت فى ليالى الغابة

ترنيمة لحبىّ

ترنيمة الكآبة

رأيتها تأتى من السحابة

تنزل من مركبة الشموسْ

تخرج من معابد غريقة يحيطها البخور والطقوس

تجلس فى مسكنها بآخر الطريقْ

في الليل لا رفيق

سوى الشجنْ

وشرفة حزينة كأنها عين الوطن

ووهج الفانوس

يضىء وجهها، فرحت أذرع المدن

أهتف من حُبِى لها وأقرع الناقوسْ

من فرح لفرح، كأنما الأفراح كلها لها

كأنها هى العروس

تُزَفُّ كل ليلة

ويحضر الملوك والمجوس بالعقيق والذهبْ

أظل أذرع البلاد هاتفا بحبها

حتى يهدّنى التعبْ

أعود كل ليلة، أمرّ من أمام بيتها

ألمحها ترفل فى الحرير والقصبْ

أجهش من أعماق روحى المغترب

أعزف فوق قلبى الربابة

ترنيمةً للحبْ

ترنيمةً للكآبةْ

. . . .

فى ظلمات الطرقات الحالكة

رأيتها تضىء مرة على الجبلْ

ومرة تطلع من بحيرةٍ ـ حورية الأسرار من ضوء وظلْ

من وطنى القديم لى تطلْ

تطوف بالتلال، من تلٍ لتلْ

تحيطها الملائكة

تمرّ بالحقول، تخلع الحللْ

تسير مثلما قد وُلدتْ، بلا خجل

إلهة وملكهْ

تحلق الشموس حول فرعها المديد

وتطمع المجوس فيها، والعبيد

وتهرع العروش والجيوش نحوها

فتقبل الجميع

لكن بابها موصود

أمام وجه العاشق الوحيد

فاطعنينى طعنة على عجل

ـ من هذه التى تجوب الليل من تلٍ لتلْ؟

ـ هى العروس إن تحلّ فى مكانٍ يشتعل

أكلتُ من قربانها المبتل، والجموع تبتهلْ

أيتها الشمس التى ترحل / لكى تعود

يا أيها الشوق الذى لا يضمحل / والغيم إذ يهطلْ

على صحارى جسمى الممدود

فاعبرى الحدود ثم ادخلى بيتى

لتحبلى من دمعة الرغبة، من صوتى

فإنها قيامتى بالروح والجسدْ

يحترقان فى يديك، أنت أنت معبدى

والمذبح المعد لى، أنا الذبيحة

ولا أحد

فى هذه الممالك الفسيحة

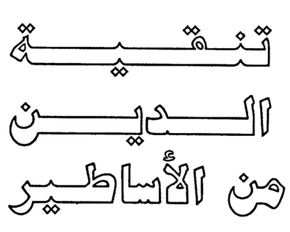
غيرى وغير مجدك الذى مضى ولم يعد

وحبك الذى أبكيه للأبد

«نيويورك»



حسن طلب



رؤية فلسفية وتطبيق على العهد الجديد

ليس الاهتمام بتحليل الأسطورة ونقدها وليد هذه الأيام، بل هو موغل فى تاريخ الفكر إلى الحد الذى يمكن أن يجعلنا نعود إلى الشكاك المصريين القدماء فى الألف الثالث قبل الميلاد، حين علا صوتهم بالنقد اللاذع للعقائد السائدة أنذاك، خاصة عقيدة الخلود وما يرتبط بها من طقوس؛ حتى إذا ما وصلنا إلى اليونان، رأينا الاتجاه العقلانى فى نقد الدين والأسطورة يتبلور عند أكثر من فيلسوف، حتى نصل إلى العصر الحديث وفلاسفة التنوير الذين عبر **ڤولتير** عنهم حين وصف الأساطير بأنها هذيان الهمج واختراع الدجالين، ثم أصبحت الأسطورة موضع اهتمام كثير من الفلاسفة المعاصرين، غير أن هذا الاهتمام كان فى الحقيقة مسبوقا بجهود الأنثروبولوجيين والاجتماعيين والباحثين فى تاريخ الأديان، فهناك شبه إجماع على أن الأسطورة تعنى بالنسبة للأنثروبولوجيا صياغة قصصية Narra-tive تتعلق بالآلهة وبالطبيعة، وبمعنى الكون والإنسان(١). بينما تعنى فى علمى السياسة والاجتماع، الصورة الشاملة للعالم من وجهة نظر وحدات اجتماعية محددة، ونظام القيم Value system الذى تستند عليه تلك الصورة(٢).

ومن الأنثروبولوجيين من يعزو إلى الأسطورة طابعا عمليا نفعيا، كما نجد لدى المدرسة الوظيفية Functionalism خاصة عند رائدها الشهير «مالينوڤسكى»، الذى يرى أن الأسطورة لم تظهر استجابةً لدوافع المعرفة والبحث، بل هى تنتمى للعالم الواقعى، وتهدف إلى تحقيق غاية عملية، فهى تروى لترسيخ عادات قبلية معينة، أو لتدعيم سيطرة عشيرة ما،

أو أسرة أو نظام اجتماعى قائم، أو ما شابه ذلك، فهى على هذا عملية فى منشئها وغايتها.

غير أن هذه النظرة لا تلقى قبولا واسعا لدى علماء الإنسانيات بصفة عامة، وإنما الأقرب إلى الصواب هو ما رآه «**ماكيفر** R.M. Maciver، الذى نظر إلى الأسطورة باعتبارها تقابل العلم والتكنولوجيا، وهى بذلك تتضمن سائر الأبنية الثقافية والفكرية الأخرى، كالدين والقيم وغيرها[٣]، ومن ثم تكون غير بعيدة عن الفلسفة من ناحية المضمون، وربما كان هذا هو السبب الذى جعل البعض يربط بين الأسطورة و(الأيتيولوجيا -Aetio logy)، أى علم دراسة الأسباب[٤] وجعل البعض الآخر يعرِّف الأسطورة بأنها تعبير عن الحقيقة ولكن بصورة خيالية، على نحو ما نجد لدى المفكر الروسى «**إيڤانوف** V.I. Ivanov (١٨٦٦ ـ ١٩٤٩م)[٥].

والحق أن الاهتمام المعاصر بدرس الأسطورة، يعود فى جزء كبير منه إلى عمل العالم الألمانى «**ماكس مولر** Max Muller (١٨٢٣ ـ ١٩٠٠) الذى أنفق جهدا وفيرا فى تحليل الأساطير، إلى أن انتهى به الأمر إلى اعتبارها نتاجا لضعف اللغة فى بداياتها الأولى[٥].

غير أن مثل هذا الرأى لم يعد مقبولا اليوم بعد أن رفضه كثير من العلماء، ذلك الرفض الذى انسحب أيضا على رأى مدرسة التحليل النفسى التى ربطت نشأة الأسطورة بالكبت، على أساس أن كبح العواطف البشرية هو الذى يوجد القوة الغريزية لتكوين الأسطورة[٦]. ومن هنا فقد أصبحت الأسطورة ضربا من الأحلام[٧] عند أصحاب هذه المدرسة، وقد قدم أحدهم، وهو «**إريك فروم** "E. Fromm دراسة ضافية عن الأسطورة فى كتابه (اللغة المنسية The Forgotten language)، انطلق فيها من فكرة «**فرويد**» عن العلاقة بين الأسطورة والحلم، وإن كان قد اختلف مع نظرته للأسطورة والحلم على نتاج العالم اللاعقلانى[٨]،وربما يرجع الفضل الأساسى فى تفنيد سائر الأفكار والآراء التى نزلت بالأسطورة إلى مستوى لا يؤهلها للاحتواء على العناصر العقلية الخالصة ـ إلى الفيلسوف المعاصر «**إرنست كاسيرر** E.Cassirer (١٨٧٤ ـ ١٩٤٥) الذى أبان عن الجوانب العقلية فى الأسطورة[٩] وعن عنصر الإدراك فيها[١٠]، وناط بالفلسفة مهمة كشف الحجب عن هذه الجوانب[١١] أو الأشكال الرمزية التى اتخذها عنوانا على مذهبه [١٢] وقد مضى البنيويون بمثل هذه التحليلات شوطا بعيدا، وخصوها باهتمام كبير، وانتهى أشهرهم، وهو «**كلود ليڤى ـ شتراوس**»، إلى أن المنطق الأسطورى مجازى ورمزى، والأسطورة حين تختار مادتها تأخذ ماهى بحاجة إليه مما هو متاح لها، والعنصر الواحد قد يبدو أحيانا كمادة وأحيانا كأداة[١٣].

أسفرت هذه الدراسات فى النهاية عن نتيجة أساسية مؤداها أن الأسطورة شكل قديم جدا، ولكنه حيوى للغاية، من أشكال الخيال الخلاق، والفكر الأسطورى مع غرابته، شكل من أشكال المعرفة بالعالم المحيط، وهو شكل يتسم بطبيعته الخيالية غير الواقعية[١٤]، ومع ذلك فهو قادر على أن يتكيف مع النظام الخلقى والعقلى السائد [١٥]، وقد لاحظ «**كيتلى** Keightley فى كتابه (أصل الأساطير Origin of Mythology)، أن الأسطورة لم تنشأ إلا حينما لاحظ الإنسان قوة الذكاء الإنسانى

Intelligence فى التأثير على الأشياء والطبيعة(١٦)، وفى هذا ما يؤكد حقيقة المنشأ العقلى للأسطورة.

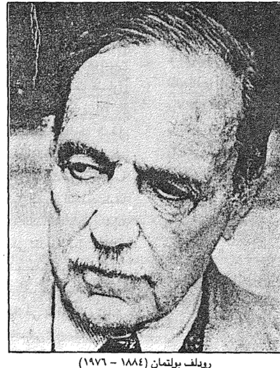
إذن فمهما يكن من طبيعة الشكل القصصى فى الأساطير، ومن شطحات الخيال الموغلة فى اتجاه اللاعقلانية، فإن هذا لا يحول دون الاعتراف بمضمونها المعرفى الذى هو فى النهاية حصيلة لجهد عقلى، والفلاسفة الذين يلجأون إلى الأساطير لتوضيح مذهبهم، أو يعمدون إلى خلق أساطير خاصة بهم (أفلاطون فى طيماوس وكامى فى أسطورة سيزيف مثلا)، لا يفعلون ذلك إلا لأنهم يؤمنون بصلة النسب القوية بين الأسطورة والفلسفة، من حيث أن الأولى تحتوى كثيرا من العناصر العقلية التى يمكن أن تفيد بها الثانية، بعد أن ترتبها فى نسق أو شكل خاص بها. والحق أننا لا نكاد نفتح كتابا فى الميتافيزيقا - التى هى أكثر فروع الفلسفة فلسفية - القديمة أو حتى الحديثة، إلا وجدنا الأسطورة تفرض نفسها بشكل أو بآخر، ولا نستثنى من ذلك أكثر الفلاسفة عقلانية فى تاريخ الفكر الغربى، مثل «أرسطو»(١٧) و«اسبينوزا»(١٨).

لقد كانت الأسطورة، مثلما كان الدين والأدب، مظهرا من مظاهر النشاط العقلى للإنسان، وطموحا فلسفيا عبَّر الإنسان من خلالها عن توقه المحموم للمعرفة، معرفة نفسه ومعرفة الكون من حوله، والقوى الغيبية المجهولة التى يتصورها ولا يحسها.

الأسطورة إذن وثيقة الصلة من حيث محتواها المعرفى ومن حيث لغتها فى الوقت نفسه؛ أما صلتها بالأدب فتتجلى فى لغتها وبنائها، خاصة عند من يستخدمون المعايير الأدبية ليميزوا بين الأسطورة Myth والحكاية الأسطورية Legend والساجا Saga والقصة الشعبية Folk story(١٩)، وما يهمنا هنا هو التأكيد على صلة الأسطورة بالدين.

يلتقى الدين بالأسطورة تحت راية القداسة، فكل تجلٍّ للمقدس كما يقول مرسيا إلياد M. Eliade، يعتبر عند مؤرخ الأديان مهما، وكذلك كل طقس وكل أسطورة، وكل مظهر دينى يعكس تجربة المقدس، فينطوى بذلك على افكار تتعلق بالوجود والمعنى والحقيقة(٢٠). وإذا كان الدين يقوم فى جانب منه على مجموعة من العقائد والتعاليم والطقس، فإنه يقوم فى جانب آخر على البعد الأسطورى الذى يضفى صفة القداسة على بعض الأشياء والأحداث بطرائق متعددة أهمها المعجزات والوحى والرؤى الغيبية التى لا سبيل إلى البرهنة عليها عقليا، وفى التعريف الذى يقدمه إلياد للأسطورة ما يوضح ماهيتها باعتبارها عنصرا أساسيا فى بنية الأديان جميعا، يقول إلياد «سترى الأسطورة تاريخا مقدسا، وتخبر عن حدث وقع فى الزمن الأول، زمن البدايات العجيب، تذكر كيف خرج واقع ما إلى حيز الوجود بفضل أعمال باهرة قامت بها كائنات خارقة عظيمة... بهذا الاعتبار تتحدث الأساطير عن عملية خلق وتقول كيف ظهرت بعض الأشياء كيف بدأت فى الوجود، إذن لا تتكلم الأسطورة إلا عما وقع بالفعل، وما ظهر ظهورا تاما على مسرح الحياة، أما شخصياتها فهى كائنات خارقة، شهرتها على وجه الخصوص تعود إلى المآثر التى أتتها فى زمن البدايات، بذلك تكشف الأساطير عن نشاطها الإبداعى، وعن القداسة - أو ببساطة عن فائق الطبيعة فى أعمالها»(٢١).

الأسطورة إذن تتحرك في مجال دلالي هو نفسه المجال الدلالي الذي يتحرك فيه الدين، من حيث إنها تتحدث عن أفعال الكائنات الخارقة للطبيعة وعن تجليات قدرتها المقدسة(٢٢)، كما أنها تتوجه على الجانب الآخر إلى الخيال وتخاطب العاطفة، فكان لابد لها في هذه الحال من لغة مجازية رمزية هي وحدها التي تستطيع أن تصور اللامرئي والغيبي والخارق للطبيعة، هذه اللغة بالضبط هي ما يحتاج إليه الدين لكي يصل إلى قلوب الناس.


رودلف بولتمان (١٨٨٤ - ١٩٧٦)

كان اعتماد الدين على الأساطير مزدوجا إذن، أي من حيث الدلالة ومن حيث الصياغة، ومن حيث المحتوى ومن حيث اللغة؛ هو اعتماد له مخاطره التي لا يمكن إغفالها، لأن الإنسان القديم الذي كان يمكن أن يتقبل الأساطيرالدينية من عشرين قرنا، فلا يستوقفه ما فيها من عناصر اللامعقول وضروب التناقض، لم يعد يشبه في قدراته العقلية ولا حتى في خياله إنسان هذا القرن الذي رأى بأم عينيه كيف أن عالم الأساطير بمفرداته الخيالية اللامعقولة قد أخذ يتهاوى أمام سلطان العلم وطوفان التكنولوجيا؛ وهذا هو ما يمس الدين في الصميم.

هذا باختصار هو المأزق الذي وجد الدين فيه نفسه في هذا العصر، وكان على المفكرين الدينيين أن يجدوا مخرجا ملائما لروح العصر وثقافته إذا أرادوا للدين أن يظل قادرا على أن يقوم بدوره في الحياة المعاصرة، وقد تعددت اجتهادات هؤلاء المفكرين واقتراحاتهم بإزاء هذه المشكلة، ونقف هنا أمام اجتهاد واحد من أبرز المفكرين الدينيين في هذا القرن، هو لمفكر تستانتي الألماني **رودلف بولتمان** R. bultmann (١٨٨٤-١٩٧٦)، الذي وجد الحل الأمثل لهذه المشكلة في دعواه القائلة بتنقية الدين من الأساطير Demythologizing.

يعتبر **بولتمان** أعظم اللاهوتيين أو المفكرين الدينيين أثرا في القرن العشرين، مجال تخصصه الذي لا يكاد يباريه فيه أحد هو (العهد الجديد)(٢٣)، وقد بدأ نجم **بولتمان** يسطع في مجال الدراسات الدينية حين أصدر كتابه (تاريخ الأناجيل الثلاثة الأولى A Histbory of zynoptic Tradition. ثم أصدر عام ١٩٣٤ كتاب (عيسى Jesus)، ثم كتابه الأساسي (لاهوت العهد الجديد)، الذي أثار جدلا واسعا في الدوائر اللاهوتية والأكاديمية المهتمة بفلسفة الدين، بحيث ظل يوجه

الدراسات التالية حول العهد الجديد حتى هذه اللحظة.

هذه الكتب وغيرها مما لا يتسع المقام لحصره، جعلت من بولتمان واحدًا من أكبر ثلاثة لاهوتيين بروتستانت فى القرن العشرين، والآخران هما **كارل بارت** K. Barth (١٨٨٦-١٩٦٨) **وپول تيليش** P. Tillich (١٨٨٦-١٩٦٥)، كما أنها ضمنت لأفكاره البقاء لأكثر من اعتبار، منها أنه مفكر دينى متميز عن معاصريه، فبقدر ما يتفق مع **كارل بارت** فى أن مهمة اللاهوتى الأولى هى التأويل الدقيق للعهد الجديد طبقا للرؤية المسيحية كما يصدقها الكتاب المقدس، فإنه يختلف معه أيضا فى إصراره على تقديم تأويل عقلانى يمكن لإنسان هذا العصر أن يفهمه، وهو فى هذا قد يتفق مع **پول تيليش**، ولكنه يختلف معه أيضا فى أنه يهتم بالعقائد المسيحية اللاهوتية؛ فى الوقت الذى يميل فيه **تيليش** إلى اللاهوت الفلسفى من منظور غير تاريخى يناسب الطابع التأملى الذى لا يقف كثيرا عن تفاصيل العقائد[٢٤].

اعتمد **بولتمان** فى تأويله على ضرورة تنقيةالمسيحية من الأساطير التى وردت فى العهد الجديد، وهذه التنقية لا تتم بشكل آلى، أى من خلال حذف هذه الأساطير أو بترها، وإنما عن طريق التأويل، وضرورة التأويل تنبع عند **بولتمان** من اعتقاده بأن العهد الجديد يحتوى عناصر أسطورية لا يمكن الدفاع عنها دفاعا مقنعا للإنسان المعاصر، مثل المعجزات وما حولها من قصص، ومن شأن هذه العناصر أن تجعل الإيمان المسيحى يقوم على نظرة للواقع لا يمكن قبولها الآن، اللهم إلا عن طريق التأويل[٢٥].

ويوضح **بولتمان** رأيه حين يصرح بأنه إذا كان لنا أن نحتفظ بحقائق العهد الجديد، فإن ذلك لن يتم إلا من خلال تنقيتها من الأساطير، وأى وعظ ناجح ه بالضبط ذلك الذى يقوم بتنقية ناجحة للعهد الجديد من الأساطير، وإلا فإن هذا الوعظ سيفشل بدرجة او بأخرى، ولا يوافق **بولتمان** على إحياء لغة الكتاب المقدس كما فعل بارت وآخرون، لأنه يرى فى ذلكانغماسا فى تقاليد العبادة العقائدية، التى تقدم المبالغة فيها أساطير القرن الأول الميلادى فى لغة القرن العشرين وتعبيراته[٢٦].

اعتمد **بولتمان** فى تأويله على رؤية **مارتن هيدجر** الوجودية، الذى كان زميله فى ماربورج، وهذا سر الطابع الوجودى فى لاهوته، كما انه اعتمد على مصادر أخرى مستمدة من حركة التقوى Peitism اللوثرية، وأهم من هذا كله هو ما تعلمه من استاذه **ڤيلهلم هيرمان** W.Hermann، وانتهى إلى صياغته الخاصة لمفهوم الإيمان، الذى لم يشك **بولتمان** فى انه يتعلق بالحقيقة اللانهائية التى هى الله، وإن كان مقتنعا بأن الإيمان لا يتعلق بهذه الحقيقة فى وجودها نفسه، بل فى مغزاها بالنسبة إلينا، اى باعتبارها تفويضا أو إحالة إلى وجودنا الخاص الأصيل[٢٧].

وقد بلور **بولتمان** آراءه حول هذا الموضوع فى مقاله (العهد الجديد والأسطورة) - ١٩٤١، الذى شرح فيه نظريته فى تنقية الدين من الأساطير، على أنها ليست مجرد مطلب دفاعى Apologetic، بل هى مطلب الإيمان ذاته، ثم شرح عملية التنقية أو (اللاأسطرة) هذه بأنها إجراء تأويلى أكثر منه إجراءً تأويليا يهدف إلى استبعاد

الأسطورة، وقد أثبت بهذا أن فكرته ليست سوى تأويل وجودى متطرف، تم تطبيقه على (العهد الجديد)(٢٨).

هذه خلاصة لآراء بولتمان التى أثارت جدلا واسعا لا تزال تتردد أصداؤه حتى اليوم؛ خاصة على الجانب المعارض الذى رأى فى هذه الأفكار خطرا يهدد التجربة الدينية ذاتها، مما دفع ببعض المفكرين إلى الشك فى نجاح محاولة تطهير المسيحية من عناصرها الأسطورية، كما فعل صمويل هنرى كوك S.K. Hook الذى رأى أن المسيحية مثلها مثل أى دين، تواجهنا فيها حقائق يستحيل الحديث عنها دون استخدام لغة المجاز، فليس أمام العقل بد من اللجوء فى هذه الحال إلى مساعدة الصورة والرمز، وهما العنصران اللذان تتكون منهما الأسطورة(٢٩).

الهوامش :

(1) J. Gouid and W.L. Colb (Editors), A Dictionary of The Social Sciences, Art. myth.

(2) Loc. Cit.

(3) R. M. Maciver, The Web og Goverment, Macmillan Co., New York 1947, pp. 3- 12.

(٤) فراس السواح، مغامرة العقل الأولى (دراسة فى الأسطورة، دار الكلمة للنشر، بيروت ١٩٨٠، ص ١١.

(4) Nicholas O. Losky, History of Russian Philosophy, International Universities Press, Inc., New York, 1951, p. 336.

(5) Ernst cassirer , Language and Myth, Trans, by Susan Langer, Dover Publications Inc., New York, 1946, p. 4.

(٦) باتريك ملاهى، عقدة أوديب فى الأسطورة وعلم النفس، ترجمة جميل سعيد مراجعة د. أحمد زروى، مكتبة المعارف بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، بيروت ١٩٦٢، ص ١٠٨.

(٧) المرجع السابق، ص ١٠٧.

(٨) فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص ١٠١٤.

(٩) إرنست كاسيرر، مدخل إلى فلسفة الحضارة الانسانية، ص ١٥٤، وانظر ايضاً.

E. Cassirer, Language and Myth, op. cit., pp. 14-15.

(١٠) إرنست كاسيير، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، ص ١٤٧.

(١١) المرجع السابق، ص ١٤٣.

(١٢) محمد مجدى الجزيرى، فلسفة الفن عند إرنست كاسيرر، رسالة مخطوطة لنيل درجة الماجستير، بإشراف د. أميرة حلمى مطر، كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٧٥.

(١٣) اليزار ملتنسكى، من الأسطورة إلى الفلولكلور، ترجمة احمد رضا، بحث فى مجلة ديوجين (مصباح الفكر)، العدد (٤٣) السنة (١٢)، مركز مطبوعات اليونسكو، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٢٨.

(١٤) المرجع السابق، ص ٢٧ – ٢٩.

(١٥) باتريك ملاهى، عقدة أوديب فى الأسطورة وعلم النفس، ص ١٢٠.

(16) Charles Bradllaugh, Humanity's Gain From unbelief, Qatts & Co., London 1929, pp. 34-5.

(١٧) ارسطو، مقالة اللام من كتاب (ما بعد الطبيعة)، ترجمها وقابلها بالترجمة العربية القديمة د. ابو العلا عفيفى، مجلة كلية الآداب بالجامعة المصرية، المجلد (٥)، الجزء (١)، القاهرة ١٩٣٧ ص ١٢٧ حيث يشير أرسطو إلى أن الفكر الدينى السابق كان مصوغا فى قالب الأساطير.

(18) Stuart Hampshire, Spinoza, Penguin Books, 1978, pp. 202-

(١٩) صمويل هنرى هوك، منعطف المخيلة البشرية، ترجمة صبحى حديدى، دار الحوار، اللاذقية ط (١) - ١٩٨٣- ص،٩

(20) M. Eliade, A History of Religions gdeas, Trams, by: W. R. Trask, vol.1, VIII.

(٢١) ميرسيا إلياد، ملامح من الأسطورة، ترجمة حبيب كاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٥، ص١١.

(٢٢) المرجع السابق، ص ١٢.

(23) M. Eliade, (ed,), Ecncyclopaedia of Religion, Art. Bultmann.

(24) Ibid.

(25) J.R. Henells, (ed.), ictionary of Religions, Penguin Books 1984, Art. Demythologizin.

(26) P.L. Hlolmer, Theology and scientific study of Religion, U.S.A. 1961. (T.S. Denison & Copany. Inc).

(27) M. Eliade, (ed.), Encycoppaedia of Religion, Art. Bultumann.

(28) Ibid.

(٢٩) صمويل هنرى هوك، مرجع سابق، ص ١٣٨.



م . خ . ح

أسطورة البقرة الحمراء بين الدين والسياسة

ثارت فى الأسابيع الماضية إشاعة قوية بخصوص وقوع معجزة ذات طابع خرافى تقول بظهور بقرة حمراء منذ سنة ونصف تقريبا وأن هذه البقرة لها مواصفات معينة واردة فى التوراة وسيحتفظ بهذه البقرة لمدة معينة (ثلاث سنوات او اكثر) ثم تذبح وتحرق وبعد تمام وقوع هذه الأحداث سيتم إعادة بناء الهيكل.

وتعتبر إثارة مثل هذه الإشاعات الخاصة بوقوع معجزات أمرا متكررا أو ظاهرة متكررة عند اليهود حيث تستخدم مثل هذه الخرافات لتحقيق أهداف دينية وسياسية، وبخاصة عندما يمر اليهود بأزمة تاريخية كما حدث فى فترات السبى والشتات والاضطهاد.

ويتفق ظهور هذه الخرافات والأساطير مع طبيعة الديانة اليهودية التى من أهم صفاتها أنها ديانة أسطورية تفسر أحداث التاريخ تفسيرا أسطوريا، وتوظف الأسطورة والخرافة لخدمة الأهداف الدينية والسياسية. لذلك تقوم الديانة فى عقائدها على مجموعة من الأساطير مثل أسطورة الاختيار الإلهى لبنى إسرائيل على أساس عرقى، وأسطورة نقاوة الدم اليهودى، وأسطورة الوعد الإلهى بل الوعود الإلهية المتكررة والمقطوعة بين الرب والشعب، وأسطورة «أرض الميعاد» المرتبطة بأسطورة العهد لأنه عهد متعلق بالأرض، أى هو وعد بالأرض، لذلك سميت الأرض بأرض الميعاد. وهناك أيضا عقيدة المسيح المخلص الذى يعود إلى بيت داود، وله مواصفات بطولية معينة، وقد ظهرت هذه العقيدة بعد سقوط مملكة داود وسليمان عليهما السلام، وحددت للمسيح المخلص وظيفة سياسية وهى إعادة إنشاء المملكة فى مستقبل «اليام» على يد مسيح مخلص له صفات

أسطورية، يقوم بجمع الشتات اليهودى وإعادة بناء الهيكل وإعادة إنشاء المملكة.

إن ظهور أسطورة البقرة الحمراء الآن، وفى هذا التوقيت، له أهداف دينية وسياسية. فالأسطورة هنا وظيفتها إثارة الشعور الدينى والحماسة الدينية لدى اليهود وتوجيه هذه الحماسة الدينية لخدمة هدف تهويد القدس وإتمام عمليات الاستيطان فيها، وتحقيق هدف جعلها عاصمة أبدية لإسرائيل.

ولا يستبعد استخدام اليمين اليهودى المتطرف لهذه الأسطورة من أجل إثارة الإسرائيليين دينيا وحشد مشاعرهم الدينية، حتى لا تقدم أية تنازلات للعرب والفلسطينيين فيما يتعلق بالقدس، وذلك لأن الأسطورة مرتبطة بإعادة بناء الهيكل وموظفة لهذا الغرض، وتستخدم الأسطورة فى هذا الوقت بالذات لدعم العمل الاستيطانى والسياسة الساعية إلى تخريب المسجد الأقصى وإعادة بناء الهيكل فى موقعه، وإقناع الإسرائيلى واليهودى من خلال الأسطورة بمشروعية العمل السياسى والعسكرى الساعى إلى تهويد القدس، وتخريب بيت المقدس وتدمير المسجد الأقصى.

ولإقناع الإنسان الإسرائيلى واليهودى بهذه الأسطورة، لابد من تأصيلها من التوراة، وذلك باستخدام قصة البقرة الحمراء والواردة فى (سفر العدد الإصحاح - ١٩) حتى يؤمن الإسرائيلى واليهودى بأن الأسطورة ليست بدعة حديثة، ولكن لها أصولها فى التوراة .

وقد أعيد استخدام الأسطورة التوراتية حتى تناسب الأوضاع الحالية، ولذلك تم تغيير وظيفة الأسطورة، فالبقرة فى التوراة استخدمت «كقربان» دينى للتكفير عن الخطايا، والموضوع ليست له صلة بالهيكل أو بالقدس، لأن قصة البقرة وقعت على أيام **موسى** عليه السلام، ولم يكن للهيكل وجود، لأن الهيكل منسوب إلى **سليمان** عليه السلام، أى بعد عصر **موسى** عليه السلام بثلاثة قرون كاملة. ويقول النص التوراتى: «وكلم الرب **موسى** و **هارون** قائلا. هذه فريضة الشريعة التى أمر بها الرب قائلا: كلم بنى إسرائيل أن يأخذوا إليك بقرة حمراء صحيحة لا عيب فيها ولم يعل عليها نير، فتعطونها لإلعازار الكاهن.. إنها ذبيحة خطية» (العدد ١٩: ١ - ٥، ٩)

وقد تم تعديل بنية الأسطورة ووظيفتها، لكى تخدم الأهداف الجديدة الخاصة بالاستيطان وتهويد القدس، ولإعطاء مشروعية لأعمال العنف والإرهاب ولأعمال التخريب فى المسجد الأقصى مثل شق النفق، ومحاولة إحراق المسجد الأقصى أكثر من مرة، والمضايقات للمصلين المسلمين فى المسجد الأقصى، إلى آخر هذه الأعمال الإسرائيلية والسياسات الخاصة بالقدس والمسجد الأقصى.

وتستخدم الأسطورة أيضا لمقاومة الضغوط السياسية دولية كانت أو محلية، عربية أو فلسطينية، فالدافع الدينى عادة ما يكون أقوى من الدافع السياسى، وهنا تستخدم الأسطورة وسيلة للمقاومة، وللوقوف ضد الرأى العام الدولى والعربى، وحتى الرأى العام الإسرائيلى نفسه، الأسطورة دينية ، وطيدة الصلة بالعقيدة والمشاعر الدينية، وباستغلالها يمكن مواجهة الضغوط الدولية والعربية والفلسطينية، والتمسك - على

أساس دينى تفرضه الأسطورة - بسياسات الاستيطان والتهويد.

ويلاحظ ظهور الأسطورة فى الفترة التى ظهرت فيها مشكلة جبل أبو غنيم ومحاولة تكملة الحزام الاستيطانى حول القدس، ونتيجة للضغوط الدولية والعربية يتم اللجوء إلى الأسطورة لتقديم الدعم الدينى للمشروعات الاستيطانية فى جبل أبو غنيم، والتى بها يتم إغلاق مدينة القدس لتصبح كل مداخلها ومخارجها يهودية. ويلاحظ أيضا ظهور هذه الأسطورة مع قرب نهاية الألف الثانية بعد الميلاد وبداية دخول الألف الثالثة، ومن المعروف أن التفكير الأسطورى اليهودى يزدهر وينتشر مع نهاية كل ألفية، وذلك بما تثيره نهاية كل ألف سنة من تجديد للآمال اليهودية فى قدوم المسيح المخلص، وقرب جمع الشتات اليهودى، وبناء المملكة وإعادة بناء الهيكل ولهذا فنهاية الألفية بداية لنشاط «مسيحانى» يدور حول ظهور المسيح المخلص. وعادة ما يظهر ورعون أى (مُسَحاء كذبة) يدعون أنهم المسيح المخلص مع نهاية كل ألفية. وتبلور هذا النشاط «المسيحانى» فى ابتداع الأساطير والخرافات حول المسيح المخلص، وكلها تسعى إلى تحقيق الأهداف السياسية لليهود، حيث يسود الاعتقاد فى أن وظيفة المسيح تحقيق الخلاص لليهود من غير اليهود ، فهو خلاص سياسى فى المقام الأول، وليس خلاصا دينيا كما هو الحال فى المسيحية، حيث وظيفة المسيح وظيفة دينية خالصة.

أسطورة البقرة الحمراء أسطورة حشرية، بمعنى أنها تتحدث عن شىء سيحدث فى المستقبل أو فى العالم الآخر (عالم الحشر)، ويتم استغلالها هنا على أرض الواقع لتحقيق أهداف لا علاقة لها بالدين، بل مستغلة للدين وللمشاعر الدينية من أجل أهداف سياسية خالصة.

ولليهود أساطيرهم المتعددة فى العصر الحديث، فليست أسطورة البقرة الحمراء هى الأسطورة الوحيدة، فقد سبقتها أسطورة المعاداة للسامية وهى أسطورة تستغل سياسيًا وتظهر دائما فى الأزمات الحقيقية والمفتعلة أى عندما يتعرض اليهود لاضطهاد حقيقى أو عندما تظهر شخصية أو جماعة تمارس أعمالا عدائية ضد اليهود، ومن بينها الأعمال السياسية المضادة للصهيونية وللدولة الإسرائيلية.

وهناك أسطورة الإبادة النازية لليهود وتحديد عدد اليهود الذين أبيدوا تحديدا أسطوريا، فالرقم «ستة ملايين يهودى» رقم خرافى أسطورى، يتم دعمه واستغلاله دائما لتحقيق المصالح اليهودية وبخاصة فى أوروبا وفى ألمانيا على وجه التحديد، وللحصول المستمر على الدعم المالى والتعويضات فضلا عن الدعم السياسى والعسكرى. وأخيرا تظهر أسطورة البقرة الحمراء فى وقت الأزمة المثارة حول القدس والتهويد وجبل أبو غنيم، لتستخدم كوسيلة لإثارة المشاعر الدينية لدى الإسرائيليين واليهود عموما، ولمواجهة الضغوط المختلفة والرأى العام، ولتعطى مشروعية دينية لكل أعمال العنف المرتبطة بتهويد القدس والاستيطان وتتم المشروعية الدينية من خلال التأصيل الدينى للأسطورة، وذلك بربط أسطورة البقرة الحمراء بالرواية التوراتية الواردة (فى سفر العدد الإصحاح ١٩)

وبهذا الشكل يتم دعم المؤسسة السياسية والعسكرية فى إسرائيل بالأساطير الدينية، التى تعطى مشروعية دينية للأعمال السياسية والعسكرية، ولأعمال التهويد فى القدس، ولأعمال العنف على وجه العموم، فى تلاعب واضح وصريح ومقصود بالمشاعر الدينية للإسرائيليين واليهود .

لا شك فى أن هذه الأسطورة اليهودية الجديدة هى من صناعة اليمين اليهودى المتطرف لممارسة الضغوط الدينية على نيتانياهو، ودفعه إلى تنفيذ مخططات اليمين اليهودى الخاصة بالاستيطان والتهويد، وإعادة بناء الهيكل على أنقاض المسجد الاقصى، وتحويل القدس إلى عاصمة أبدية لإسرائيل كما هو منصوص عليه فى سياسة الليكود وفى برنامجه السياسى، والأسطورة هنا من المؤثرات الدينية التى يستخدمها اليمين الدينى المتطرف لتحقيق أهدافه الاستيطانية عموما وفى القدس على وجه التحديد.

تتم مواجهة مثل هذا النوع من الأساطير الموظفة سياسيا بدراستها وتحليلها ونفاذها وتعريف الراى العام الإسرائيلى بالمغالطات الواضحة فيها، وبالتغييرات التى طرأت على الرواية التوراتية التى لا علاقة لها بالهيكل أو بالقدس، وبالتعديل والتحريف الذى أدخل على رواية التوراة بتغيير وظيفتها، وهى الذبح من أجل التكفير عن الذنب، إلى الذبح من أجل بناء الهيكل ومن الضرورى مخاطبة المتدينين من الإسرائيليين واليهود وتوضيح التحريف الذى وقع فى استخدام الرواية التوراتية، وهو تحريف للمعنى واستغلال للدين، وتلاعب بالنص الدينى وهو التوراة.

ومن الضرورى أيضا مخاطبة الرأى العام المصرى والعربى الذى ذاعت الخرافة بينه، وانتشرت خلال الأسابيع الماضية، وذلك لتصحيح المعلومات حول هذه الأسطورة، ويمكن هنا الاستعانة بما ورد فى القرآن الكريم حول موضوع البقرة، وتوضيح التحريف والتبديل الذى وقع بالرواية التوراتية نفسها وبالأسطورة الحديثة فى الوقت نفسه.



محمد سليمان

أهمية ضبط الهوائي

أخذت نفسا عميقا تحاول أن تشق به طريقا للهواء فى صدرها، لاح الإرهاق على وجهها بوضوح، مضت نحو التليفزيون، ضغطت زر الجهاز، ظهرت الصورة مغبشة فهتفت فى ضيق: ألا تنوى الصعود إلى السطح لتضبط الإيريال؟!

رد بنفس اللهجة الضائقة: يافتاح ياعليم.. والله لقد دوخنى هذا الإيريال، حتى يوم راحتى لا أهنأ به بسببه .. أوف..!

قالت فى محاولة لتهدئته:

- سوف ينضبط هذه المرة إن شاء الله..

- قابلينى لو انضبط، بذمتك كيف ينضبط ونحن محاصرون بالعمارات العالية من كل جانب؟. ضحكت قائلة: وماذا نفعل إذن؟ نجلس لنتفرج على بعض، هيا حاول ولا داعى للكسل.. رمقها فى غيظ فاستطردت:

- سوف أزعق وأقول «خلاص»، عندما ينضبط..

ولمح سطوع الشمس من النافذة المطلة على المنور فانتعشت نفسه، قرر الجلوس على السطح، وقراءة الجريدة فى دفء الشمس، بعد أن ينتهى من مهمته الثقيلة، تأمل بطنها المنتفخ وعابثها قائلاً: المهم ألا تزعقى بقوة وإلا نزل قبل موعده!

ابتسمت فى اللحظة التى ظهر ابنهما عصام فبادره أبوه قائلا:

- جئت فى وقتك، أعمل مصلحة لوجه الله، تعال لتعمل مراسلة بينى وبين أمك..!

رمقه الولد باستغراب فقال:

ـ سوف نحاول ضبط الإيريال.. هيا بنا..

تبعه الولد فى صمت وهو يرمق أمه فى غيظ، وبعد أن استرد الأب أنفاسه من صعود السلم قال وهو يستشعر دفء الشمس الجميلة:

ـ قف أنت عند سور المنور المقابل وأرهف السمع، وعندما تسمع كلمة «خلاص» قل لى.. التقط عصا طويلة من أرض السطح فانزعجت قطة وهرولت دجاجات، حقا ما أجمل الشمس وهى تفرش أشعتها الدافئة فى جنبات السطح، لعنة الله على الدور الأرضى وسنينه، عبثا حاول أن ينقذ نفسه وأسرته من رطوبته، ترى متى ينضبط هذا الإيريال المثير، إذ ذاك يمكنه أن يقضى يوم إجازته فى دفء الشمس، ولا يفعل شيئا غير قراءة الجرنال، أزاح مقدمة الإيريال يمينًا وهتف:

ـ هل قالت شيئا؟

ـ لا..

أبدا لا تريد القنوات الثلاث أن تنضبط فى اتجاه واحد، وإذا انضبطت الأولى باظت الثانية والثالثة، وإذا انضبطت الثانية، باظت الأولى والثالثة، وهكذا بالتبادل وكأن كل قناه تستقبل من إرسال خاص بها، عاد يسأل:

ـ هل قالت شيئا؟

ـ لا..

نفخ فى زهق وهو يزج بالمقدمة إلى اليسار، لبث ينتظر بعض الوقت ثم هتف:

ـ هه.. ما الأخبار؟

ـ لا جديد..

حرك المقدمة إلى الوراء فى اتجاه المئذنة البعيدة، تكاد تستقيم فى خط واحد مع مصدر إرسال المقطم، داخله إحساس غامض انه على وشك ان يسمع كلمة (خلاص)، ارهف السمع، فلم يسمع شيئا، عاد يحدق فى اتجاه الهوائى صوب المئذنة، تداعى لذاكرته خلافه الأخير مع الشيخ (صبحى) إمام المسجد، لم يحدث شئ، مجرد أن رجاه الا يطيل القراءة فى الصلاة، ثار الشيخ فى وجهه كالبركان، وكانه نطق كفرا، حتى المصلين انقسموا على انفسهم بين مؤيد ومعارض، وكأن الأمر يستحق فتوى، استبدل المسجد بمسجد آخر. انتبه على صيحة الديك المباغتة، نظر إلى ابنه فألفاه يحدق فى نافذة بعيدة تطل منها فتاة، أنعم النظر فى اتجاه الهوائيات المنتشرة فوق الأسطح المحيطة، لقى عجبا، كل هوائى يكاد يأخذ اتجاها مختلفا، حتى فوق السطح الواحد!!

زفر فى ضيق ودفع المقدمة بطريقة عشوائية، استقرت صوب العمارة العالية القائمة عند ناصية الشارع العمومى، ليست عمارة، وإنما برج.. برج المعلم «شرنوبى»، يقف شامخا تطاول هامته عنان السماء. لاشك انه يعوق استقبال

هوائيات الحى بأكمله، من حوالى شهر تقريبا لمح أنوارا تطل من إحدى شقق الدور الرابع، مائة وثلاثين الفا مهرها... والتشطيب بالطبع سوبر لوكس، يبيع بالغالى ولا يتعجل رزقه كما قالت زوجته ساخرة، أما الدور الأرضى فقد جعل منه مخزنا مكدسًا بكل أنواع الكراتين المكتوب عليها بالإنجليزية، زيد مستورد، لحوم دجاج.. طماطم كاتشاب.. بيرة.. علب سفن آب وصودا وأشياء أخرى معبأة فى كراتين أيضا لم يفهم المكتوب عليها باليابانية، فاكتفى بمشاهدتها أثناء تفريغها من الشاحنة الضخمة، عم سيد البقال أخبره بشئ غريب مازال حتى الآن يجد صعوبة فى فهمه، وهو أن الشرنوبى يسهل زواج كهول العرب من بنات الريف!! أوف أين ذهب هذا الولد الملعون، منذ أيام ارتفع ضغطه فجأة، وهو يهم بفتح الباب بعد عودته من عمله، سمعه يصيح بأمه فى الداخل:

أنا لا أفهم.. ألا يوجد على لسانك، سوى.. ذاكر.. ذاكر، كلما رأيت خلقتى؟ وآخرة المذاكرة؟ ورقة لا يزيد ثمنها ستين جنيها فى الشهر هل تذكرين صاحبى «سيد برعى»، الذى كنت أعزمه على الطعمية البيتى منذ سنتين؟ رأيته بالأمس راكبا عربة مرسيدس مع أبيه، وتقولى لى ذاكر..!! وهو المعلم شرنوبى كان ذاكر؟!

لحظتها تراجع ولم يفتح الباب، إلا بعد أن هدأت العاصفة!! لبث طوال الليل يفكر فى إجابة لأسئلته فعجز.. ران السكون لحظة إلا من نبش دجاجات، وإذا ابنه يهتف فى ابتهاج:

- سمعتها تقول «خلاص»، انضبطت الأولى والثالثة، وسوف تتأكد من الثانية مط شفتيه وابتسم فى سخرية، أين الخلاص إذن مادامت الثانية لم تنضبط، يأتى الخلاص حقا عندما ينضبط الكل فى اتجاه واحد، ترى متى يحدث هذا حتى يرتاح من دوخته؟ ويستمتع بيوم إجازته، لكانها لعنة كتبت عليه دون ذنب، عاد يدور برأسه محدقا فى اتجاهات الهوائيات، لفت نظره واحد يتميز بعدد كبير من الأذرع، لاشك أنه جيد الاستقبال، لم لا يكون العيب فى الإيريال ذاته، وليس الاتجاه؟ يجوز لكن الاتجاه أهم بلاشك، لأنه مصدر الاستقبال، وانتزعه صياح الديك فهتف بابنه الذى بدا وكأنه نسى الأمر:

- ألا تسمع صوتها؟

هز الولد رأسه فى صمت، فعاد يرقب الهوائيات المتناثرة، أصابته الحيرة وأحس بالدوار لم تختلف الاتجاهات فى حين أن مصدر الإرسال واحد؟ عجيبة وأين الاتجاه الصحيح إذن؟ يقولون إن الارسال يأتى من المقطم، بينما يقول آخرون إن مصدره مبنى التليفزيون، حتى الخلاف فى مصدر الإرسال، ولعل هذا هو السبب فى اختلاف الاتجاهات، عندها حق والله الا ترد، بل لعل اليأس أصابها فانشغلت بما هو أهم.. طعام الغداء!! وتوالت الدقائق ثقيلة مملة، وهو ينظر فى حسرة إلى الشمس التى بدأت تتجه بفرشتها إلى الجانب الآخر من السطح، وإذا ابنه يقبل نحوه قائلاً وهو يشير بيده فى اتجاه معين:

- ما رأيك يا أبى لو حولت اتجاه الإيريال فى نفس اتجاه هذا الطبق؟

نظر فتبين طبقا هوائيا يرتفع عن بعد، بينما استطرد الابن:

ـ إنه لاشك فى الاتجاه الصحيح، لأن المهندس المتخصص يقوم بضبطه..

هز راسه فى صمت وهو يرصد اتجاه الطبق، إنه تقريبا نفس الاتجاه الذى كان عليه الإيريال عند صعوده، ثمة انحراف بسيط لكن من يدرى، سدد العصا إلى المقدمة ولفها فى نفس الاتجاه متوخيا الدقة، لبث بعض الوقت يرهف السمع، دون فائدة.

ـ يظهر يا أبى ان المشكلة الحقيقية فى العمارات العالية، وخصوصًا برج الشرنوبى!!

تأمل قوله مفكرا ولم يلبث أن قال بلهجة مغيظة:

ـ عندك حق، لقد قلت ذلك لأمك قبل أن نصعد.

وارتسمت على وجهه دلائل الحيرة فاستطرد الابن:

ـ نعم لقد قرأت أن هذه الحواجز الأسمنتية تعتبر من المعوقات التى تؤثر فى سرعة واتجاه الموجات المبثوثة، فلا يستطيع الإيريال استقبالها بنفس قوتها، فتتغبش الصورة وتظهر الظلال.. رمقه باستغراب، ثم هتف به ساخرا: الله الله يظهر أنك تذاكر.. بادله نظرة الاستغراب، ولم يلبث أن دنا منه قائلا:

ـ لم لا نستأذن صاحب إحدى العمارات العالية أن نضع الإيريال فوق سطحه؟

ـ لا أحب التطفل، ثم إن هذا يكلفنا خمسون مترًا سلك جديد، ثمنها لا يقل عن خمسون جنيها..

ـ إذن نوجه الإيريال نحو هذا الفراغ الخالى من العوائق..

رد فى ضيق:

ـ هذه الناحية بالذات، لا هى فى اتجاه جبل المقطم ولا مبنى التليفزيون.. وعموما نجرب.. وما كاد يفعل حتى ارتفع صوتها كالصراخ:

ـ الثلاثة باظوا!!

وانفجر الولد وأبوه ضاحكين، ثم هتف الأب فى حسم:

ـ لنعيده إذن إلى اتجاهه الذى كان عليه لحظة صعودنا..

وأضاف الولد ضاحكا:

ـ فى هذه الحالة يمكنك أن تقرأ الجريدة فى دفء الشمس، وأذهب أنا إلى ماتش الكرة..!

فرد الجريدة ومسح بنظراته العناوين الكبيرة.. «نحن على وشك الخروج من عنق الزجاجة.. والمرحلة القادمة مرحلة جنى الثمار».. «اليوم يتحدد بطل الدورى»، جذب انتباهه إعلان كبير احتل جانب الجريدة السفلى.. «فرقة الفنانين المتحدين تقدم حاليا..» وابتسم وهو يتأمل صورة الممثل المشهور تحتل الإعلان وقد جلس فوق ما يشبه قنبلة على وشك الانفجار! إعلان الجانب الآخر للراقصة المشهورة، تعلن عن مسرحيتها الجديدة، وقد انشق الثوب عن فخذيها.. «الطريق إلى مصالحة عربية».. «زيادة مفتعلة فى الأسعار».. «الهموم الثلاثة.. هم يضحك وهم يبكى وهمبورجر!!»

رأى الشمس على وشك الأفول فطوى الجريدة، عاد يرمق الإيريال فى حيرة ممزوجة بالغيظ، لمح إحدى الجارات تطل من شرفتها وتشير له بإلحاح غريب صوب نافذة شقته، لم يفهم شيئا فاستدار مهرولا نحو الدرج، سمع أنات خافتة بالداخل، طرق الباب فلم يستجب أحد، تذكر أن ابنه الكبير ذهب إلى «الماتش»، دفع الباب بقوة، تبين الأنات صادرة من حجرة النوم فاندفع نحوها، رأى امرأته تتوجع وهى تشير إلى بطنها المنتفخ فى إعياء شديد..

ـ ماذا حدث.. ليس هذا موعد ولادتك!؟

ارتفعت أناتها فهرول خارجا يبحث عن تاكسى.

قال له الطبيب بهدوء مثير:

ـ يلزمها عملية عاجلة.. الجنين فى وضع غير مضبوط، وقد نضطر لإجهاضها..

أخذ يروح ويغدو أمام حجرة العمليات، مضى الوقت بطيئا حتى انفتح باب الحجرة عن الطبيب:

ـ فعلنا ما فى وسعنا حتى استطعنا إنقاذ حياة الأم..

اندفع داخلا وقبلها فى حنو وهو يتأمل وجهها المصفر، داعبها قائلا:

ـ لا تقلقى فسوف نعوضه.. المهم أنك بخير..

وأبدا ما كان يتوقع ردها وهى تغتصب ابتسامة مرهقة:

ـ متى؟

وضحك قائلا.

ـ عندما نفلح فى ضبط الإيريال..

منى طلبة

الرمز فى الأدب الأخروى
تطبيق تأويلى على رحلة المعراج

١- الفرض النظرى:

أولاً : الأدب الأسطورى والدينى والإنسانى : تعريف

اختيارى لمصطلح «أدب» يقوم على أساس التعامل مع النصوص الأسطورية والدينية والإنسانية الخيالية بوصفها لغة رمزية تعرف بـ«قدرتها على الخلود وعلى التحول اللانهائى، فهى تبرز وتخفى فى ذات الوقت الأفكار العميقة»(١) وبذلك تختلف لغة هذه النصوص - وإن تنوعت مصادرها -الكهان، الوحى، الأدباء - عن اللغة العلمية التى تتوخى الدقة بمطابقة الدوال للدلالات، واللغة اليومية التى تتوخى تحقيق المصالح المباشرة بين المتحدثين.يركز هذا البحث إذن على الطابع الأدبى للنصوص الأسطورية والدينية والإنسانية دون طابعها الطقسى أو التشريعى، أو الوثائقى الاجتماعى. وأظن أن المتعة الحقيقية التى نشعر بها عند قراءة هذه النصوص تكمن فى أدبيتها أى فى كشفها عن زيف الاعتقاد فى احتواء «الدلالة المركزية»(٢) النهائى والشامل للحقيقة وسر هذه المتعة التى يثيرها الأدب فى نفوسنا يكمن فى تجاوزه لما نظن أنه حقيقة معنى اللفظ لشيوعه وائتلافنا به. مثل هذا التجاوز يتوافق مع ما نحسه فى عميق سرائرنا وندركه بعقولنا أن الحقيقة أوسع مما نألف، وأنها دائماً فى طور الكشف.

كما يشعرنا الأدب بالحرية فى تراوحها بين الانتماء والقلق لأنه من جهة يتجاوب مع ذلك الجزء من «الحقيقة النفسية الخاصة التى تسامحنا وتنازلنا عنها لتحقيق قدر مشترك للتفاهم والتواصل بجمهور الناس»(٣) فيساعدنا على الوعى بانتمائنا الشعورى للجماعة، وفى الوقت ذاته ينطلق بنا إلى ذلك الجزء الآخر من الحقيقة التى نكد إليها خارج حدود المشترك التاريخى العام، فيتيح لنا فرصة إعادة صياغتها وفق إدراكنا النفسى الخاص، ووفق استشرافنا للبعيد المجهول الأفضل. هكذا يبدو الأدب وكأنه يحررنا من سيطرة الألفاظ علينا وخضوعنا لها خضوع العبودية، ويعيد مودة لنا بها تحفزنا على الحركة. بهذا المعنى للأدب ننظر إلى رموز العالم الآخر فى الأساطير والأديان والأدب الإنسانى.

ونقصد بالإنسانى الأدب الذى يكتبه كاتب معين فى عصر معين، ونطلق عليه مصطلح «إنسانى» لأن مرجعية هذا الأدب ليست مرجعية متعالية على النص كما هو الحال مع الأساطير التى تعزى إلى ما يوحى به إلى الكهان أوالنصوص الدينية التى هى وحى إلهى.

وهذه القسمة وإن بدت تاريخية تبدأ بالأقدم وهو الأسطورى، فالدينى، ثم الأدبى الإنسانى، فهى ليست حادة تماماً. فالأدب الإنسانى كان مواكباً للنصوص الأسطورية والدينية، مثلاً «الدراما المنفية» المصرية القديمة وأمثال وحكم امنموبى المصرى هى من الصنف الأدبى الذى تتعدد فيه الإشارات إلى العالم الآخر وكان وجودها مواكباً للأساطير الخاصة بهذه الرحلة فى كتاب الموتى ومتون الأهرام. كذلك كانت هذه الأساطير تعد ديناً بشكل ما وإن لم تكن أياً منها كتاباً مقدساً. وعلى الرغم من هذه التحفظات فإننا نقيم هذا التقسيم التاريخى على اساس التغليب، فقد انفردت الأساطير منذ الزمن السحيق بالإخبار عن العالم الآخر، ثم غلبت الأديان على التعريف بهذا العالم ، وأخيرًا انفردت الآداب بالساحة بعد ختام الإسلام للأديان فى القرن السابع الميلادى. وعلى اساس آخر أهم وهو طبيعة الرمز فى كل من الأصناف الثلاثة، التى تتمايز فى كل منها عن الأخرى ، وقد تدخل فى علاقة جدلية بين الأصناف الثلاثة كما سوف نرى :

ثانياً : تمايز الرموز

١ - الرمز الأسطورى: فالرمز الأسطورى يعطى الأولوية للصورة على اللغة، والغرض منه فى الأساس هو تكريس الصورة وما يرتبط بها من طقوس، بعبارة أخرى تختص الأسطورة بخمس سمات. اولاً: أنها حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعى، ثانياً انساق وصور تقوم فى أساسها على الاعتقاد فى صدقها ويشتق عنها الكثير من الأساطير.ثالثاً : ترتبط الأسطورة بقضايا الإنسان الكبرى كالألوهة والحياة والموت ، وتفسير اسرار الطبيعة .رابعاً : أن الأسطورة ليست وليدة لغتها ابداً، فإذا قلنا ان أوديب قتل أباه أو أن الاب قد قتل على يد أوديب، فلن يؤثر ذلك شيئاً على تحليلنا للرمز الأسطورى، فكل منا يحكى الأسطورة بلغته ولايؤثر ذلك على دلالتها الرمزية شيئاً فالأسطورة تعتمد فى بنائها على الحكاية، اى على سرد وحداتها التكوينية دون احترام لتركيب اللغة أو خصوصيتها فالأساس فى الأسطورة هو الوحدة الحكائية وليس المفردة اللغوية. خامساً : بذلك تحيل الأسطورة على الخارج وتزعم تطابقها معه فيما يثبتها فى تصور أحادى.

٢ - الرمز الإنسانى:

والرمزالأدبى الإنسانى يعطى الأولية للمعنى اللغوى أى يحول الصورة إلى لغة، التى تتميز بطابعها الجمالى، والشاعر كما يرى «كانت» فى تامله الجمالى لموضوعه لايهتم بوجوده أو عدم وجوده، فى حين ان الأسطورة تستدعى دائماً التصديق، وبدون الاعتقاد فى صدق موضوعها تفقد الأسطورة كل اساس لها[٤]. فالأسطورة تزعم صدق صورتها الوهمية، فى حين أن الأدب يزعم صدق الشعور، ومجال الحكاية فى الأسطورة هو العقيدة، أما فى الأدب فهو التأثيرعن طريق جمال اللغة .

الأساطير لها صفة الالتزام الجماعى، وقابلية التحول إلى تعاليم، وليس الأمر كذلك بالنسبة للنصوص الخاصة بالأدب فهى ليست ملزمة لا على المستوى الجماعى أو التعاليمى، وهى ليست موضع تصديق، فهى تقدم منذ البدء على أنها خيال، ولكنها فى المقابل تستدعى القارئ للتفسير، ولفك رموزها الخيالية وصولاً إلى معنى جميل، بعبارة أخرى: الأهمية القصوى فى الرمز الأدبى تعطى للغة واختياراتها وتركيباتها، لا للصورة، ومن ثم فتفسيره لا يغنى عن نصه، وبيت شعر لا تغنى ترجمته عن أصله اللغوى.

٣ - الرمز الدينى:

وأما الرمزالدينى فى الكتاب فهو ليس مرحلة وسيطة بين الاثنين وإنما هو يحتويهما معاً، ففى الكتب المقدسة يمكن لنا أن نحول اللغة إلى صورة، أو الصورة إلى لغة. فهذه كما أظن

خصيصة أساسية من خصائص اللغة فى النص الدينى يتمتع بها وحده دون سائر النصوص. بعبارة أخرى: نحن فى مجال الوحى الدينى لدينا كتاب لغوى مقدس، يحكى لنا الحكاية برمزها الصورى الذى هو موضع الاعتقاد، ورمزها اللغوى موضع التأثير. فنحن نقرأ الحكاية من خلال لغة، وهى لغة ثابتة فى كتاب مقدس.ومن ثم فنحن مع نصوص الوحى الدينى لايمكن أن نكتفى بالحكاية فحسب، بل لابد من الالتزام أيضاً باللغة التى كتبت بها، وبذلك تؤثر اللغة تأثيراً بالغاً فينا وفى اعتقادنا بالواقع الخارجى للحكاية، وتضعف منه لصالح الواقع الداخلى أوالدلالى والتركيبى للغة التى صيغت بها الحكاية.. وفى هذا المعنى يقول كاسيررعن اللاهوت المسيحى الوسيط «إنه تسليم بالواقع «الداخلى» و«الأعلى» و«الإلهى» الكامن وراء الواقع الخارجى، وعلى وجه التحديد، خلف الواقع الخارجى للأسطورة المسيحية، وبالتالى فهو بمثابة محاولة لإنقاذ الواقعية التى فقدتها الأسطورة »(٥).

ومعنى ذلك أن النص الدينى يقدم لنا الحكاية ثم يدمر اعتقادنا المباشر والحرفى لها إذ يدعونا لفهمها فهماً لغوياً والعقيدة هنا تنصب على الكلمة المقدسة وما تحدثه من تأثير وعلى الصورة وما تثيره من تأمل. ومن ثم فالنص الدينى يقدم لنا الرمز والطريق لمعرفته فى ذات الوقت. ولنضرب على ذلك مثلاً، إذا حكينا قصة خلق آدم وحواء بأى لغة شئنا فهذه الحكاية الصورة، ولكن الحكاية فى القرآن ومن خلال اللغة لها أبعاد أخرى فقد قدم الدكتور عفت الشرقاوى فى هذا الإطار بحثاً يؤكد مثلاً أهمية استخدام صيغة المثنى فى قصة خلق آدم فى القرآن الكريم ودلالة هذا الاستخدام على مساواة آدم بحواء فى الخطيئة، واضعاً يده بذلك ومن خلال اللغة على دلالة مضادة لدلالة ذات الحكاية فى العهد القديم الذى انفردت فيه حواء بالغواية. ولنا فى أعمال مفسرينا القدماء شواهد كثيرة على أهمية اللغة فى تشكيل مفهومنا للحكاية.

وهذه الميزة الجامعة بين الوعى الصورى واللغوى لا تتحقق فى كتاب مثل تحققها فى القرآن الكريم، فهو وحده دون سائر الكتب المقدسة الذى وصل إلينا بلغته الأصلية، والنص الوحيد الذى دون فى عصره، والنص الوحيد الذى عرفنا به الوحى عن طريق وسيطه المباشر النبى، وليس عن طريق رواة ينقلون عنه.

وبذلك يبدو الرمز الدينى فى الكتب المقدسة طاقة من المعنى مزدوجة المنحى، فهو من جهة يؤسس للحكاية كصورة قابلة للتصديق، تمنح الجماعة قوتها ووحدتها، وللمجتمع قوامه ونفوذه، ومن جهة ثانية هو دعوة للمعرفة بوصفه لغة تقتضى التأويل، حتى لا يصبح الوعى بالحكاية زائفاً ولا ينصب الاعتقاد على صورتها أوحروفها فحسب كحروف جامدة وإنما يتحول بها إلى معانٍ مؤسسة لدينامية الحياة.

ثالثاً : تحول الدينى الى اسطورى او الى معرفة:

الدين فى جانب منه إذن حاو للأسطورة ، وفى الجانب الآخر من حيث هو لغة محطم للتصديق بالأسطورة لصالح معناها الدلالى اللغوى . ومن هنا نفهم تلك التحولات المستمرة للدين إلى أساطير أى حكايات لا يقبلها العقل الموضوعى من جهة عند البعض، وإلى محض نص جمالى أدبى لا يفرض أى اعتقاد بحرفية الكلمات من جهة أخرى عند البعض الآخر. فالنص الدينى منذ البدء حاو لهذه التركيبة الجدلية التى يسهل فكها لصالح كل فريق يرى النص ملزماً للاعتقاد من جهة ، وداعياً للتفكير من جهة أخرى . والذين «يؤسطرون»الدين إن صح التعبير هم الذين يستغنون بالحكاية وبمايشتق عنها من حكايات عن النص المقدس ، أويستغنون بالشروح عن اللفظ الأصلى ، فالحكايات والشروح البديلة تطيح بالنص ، وتصبح أساطير موازية أو نصوصاً مقدسة تطيح بالنص الأصلى، وبذلك لا يعد النص الدينى مقدس الكلمة حاوياً لهذه الحكايات والشروح ومهيمناً عليها ، بل يتوارى لتحل هى محله كدين ، وبذلك يفقد النص الدينى قدسيته لصالح هذه النصوص الموازية . أو فى أحسن الأحوال تحول هذه النصوص النص الدينى إلى أسطورة لتصبح بدورها أساطير مشتقة منه لها ما له من ضرورة الاعتقاد.

ولنا أن نتسـاءل لماذا انفـرد النص الديني بالجـمع بين المنحيين المنحى الصورى الرمزى والمنحى التأويلى المعرفى معاً ، بما أوقعنا فى مأزق التعامل الأسطورى مع النص أو ما أسميته ب"الأسطرة" ، والتعامل اللغوى الكاشف عن معانى ألفاظه بلا حدود مع الاحتفاظ بهيمنة اللفظ على كافة المعانى ؟ لأن الصورة هى التى تؤسس الثقافة، ولأن المعرفة هى التى تحيى الثقافة. الصـورة تؤسس للوعى بالتـاريخ ، والمعـرفـة هى التى تتـقـدم بالتاريخ. وقد لفت **مالينوفسكى** (١٨٨٤- ١٩٤٢)الانتباه الى أن كل الثقافات تتحكم فيها أساطير. هذه الأساطير أطلق عليها **بول ريكور** «الأسطورة المؤسسة للجماعة». ولكن هذه الأسطورة ببنيتها الدائمة القابلة للتصديق هى أقرب الأشياء إلى الأيديولوجيا السياسية كما لاحظ ذلك **كلود ليفى شتراوس وجورج سوريل**.

ويرى **جـان فرنسـوا ليـوتار**[٦] أن الحكاية الأسطورية تشبه الأيديولوجيا السياسية فى تقديمها لحلول وهمية للواقع وتجعل من ذاتها أداة للإرهاب والسلطة، ويستعيض عنها بالعلم الذى يصبح للماضى فيه دور فعال للكشف والبحث عن المجهول. فهناك نوعان من المعرفة، المعرفة الحكائية، والمعرفة العلمية، والمعرفة الحكائية تعتمد على بلاغة الإجماع وهى ذات طابع قمعى ولكنها تخلق مجتمعاً متواصلاً مثل الأسطورة أو الإيديولوجيا، أما المعرفة العلمية فهى تعتمد على بلاغة التحرر الفردى، وهى ذات طابع باحث عن المجهول، الصورة فى المعرفة الحكائية صنمية تثبت الماضى وتستهلكه، والماضى فى المعرفة العلمية يتم تخزينه كمعلومات، وتحويله إلى نمط من الفهم. المعرفة الحكائية تعارض المعرفة العلمية، فالحكاية تقدم وهم حل خيالى لتناقضات واقعية، فى حين أن العلم مرتبط بقضايا الواقع.

ويقـارب *الدكتور عفت الشرقاوى* بين الدين والنظام السياسى لابالمعنى السلبى أى بوصفهما حكاية تزيف الوعى، أو أداة قمع وإرهاب، ولكن بمعناهما الإيجابى أى بوصفهما فلسفة بها يتحقق الوعى بالتاريخ، إذ يقول «ينشأ الوعى التاريخى فى المجتمعات الإنسانية تحت: تأثير عاملين أساسيين: الأول هو وجود دين عام أو شبه عام، يقدم لهذه الجماعة تفسيراً للحياة ومغزى للوجود يرتبط فيه الماضى بالمستقبل .. أما العامل الثانى فهو التشكل الاجتماعى أو التنظيم السياسى المتماسك الذى يعطى هذه الجماعة وعياً خاصاً بذاتها الحضارية، ورسالتها الإنسانية، مهما يكن من أمر هذه الرسالة. وبعبارة أخرى فإن المجتمع الإنسانى يحتاج لكى يتحقق له وعى ما بفكرة التاريخ أن تكون لديه فلسفة للحياة دينية تفسر مغزاها، أو سياسية تبرر حركتها»[٧] .

هناك إذن أسطورة أو نظام سياسى أو «مجاز حى» ينطلق الوعى الإنسانى منه، وتتحقق به وحدة الجماعة. وقد يظل الوعى بهذه الصورة المؤسسة قيد التزييف أى التصديق المطلق بحرفيتها . وقد ينطلق الوعى بها إلى حدود المعرفة اللانهائية، فكلمة فلسفة هنا تقتضى التعامل مع لغة الدين أو السياسة يخرج بها من إطارالتصديق إلى إطار التأويل.

الرمز الدينى إذن، من حيث هو كلمة مقدسة أى كلمة لايغنى بديلها عنها ، هو طاقة لاحتمالات المعنى التى تستحثنا للقراءة، أى للتجاوز الدائم للواقع الخارجى للحكاية من أجل واقعها الداخلى اللغوى . ومحط القداسة هنا ليس للحكاية السابقة أو الشارحة ، ولكن للفظ فى ذاته من حيث هو طاقة لانهائية لاستنفار البحث والفهم للمعنى الذى يتجدد بتجدد زمن القراءة والإبداع ، وهو بذلك يؤسس للقيم والأخلاق ولفلسفة الحركة ولإرادة الإنسان-بعبارة أخرى يقاوم الرمز الدينى من حيث هو كلمة مقدسة التصديق الحرفى لما يقول، ويستحثنا لفهمه بما يتيحه لنا وسيطه اللغوى -فباللغة أنت لا تعايش الواقعة فحسب ، وإنما ترمز إليها ، لتحولها إلى مادة قابلة للتفكر والتأمل وإعادة الصياغة ، وبدلاً من أن تغمرك التجربة ، تتعالى عليها باللغة ، أى أنك تصبح بشكل ما مسئولاً عنها وباحثاً عن مغزاها.

رابعـاً : تحـولات الأسطـورة والـديـن والأدب الإنسـانى إلى معـرفـة:

وإذا كـانت الأسطورة فى الأصل هى مـوضـع الاعـتـقـاد ، والشعر موضـع التأثير ، فالدين هو موضع الدعوة: الدعوة إلى الاعتقاد فى ثبات الرمز من جهـة ، وضرورة تأويله من جهـة أخـرى، بشكل جدلى لايقبل الفصل السـابق الذكـر ، فـهـو استدعاء لما هو قبلى ودعوة للإرادة البشرية لتحطيمه من أجل معرفة جديدة تستشرف مجهول المستقبل .

ولعل وعينا بالأسطورة التى كـانت موضع اعـتـقـاد فى الأساس قد أصبح الآن أكثر من أى وقت مضى موضـع تفسير، أى أن الصـورة فـيـهـا قـد تحـولت إلى لغة فلسـفـيـة ، ونفسـيـة، وتأويلية ، وكـذلك قـر لدينا أن الأدب ليس مـوضـع تأثير وفـتنة خيال، بل موضـع تغيير للمجتمع وتحطيم لصوره الزائف[٨]، وأن الدين كنص مـقـدس ليس أيديولوجـيـا سلطة ولكنه نص رمـزى جامع ومادة متاحة للمعرفة.

صـحـيح أن مـثل هذا التـحـرير لـلأسطورة والدين والأدب الإنسانى ، لم يتم بشكل كاسح إلا فى العصر الحديث ، إلا أننا لا نعدم إرهاصات عدة له فى الماضى.

إذ عرفت الأسطورة منذ نشأتها من يتحولون بها من مجرد صورة قابلة للتصديق بمطابقتها للواقع إلى لغة قابلة للتفسير وذلك منذ العصور الإغريقية التى فسرت فيها الأساطير بوصفها مناظرة للحـقـائق الفلسـفـيـة كـمـا نرى مـثـلاً عند الفـيلسـوف امبيدوقليدس الذى عاش فى القرن الخامس قبل الميلاد، فهو يرى أن الإله زيوس هو رمز النار، والإلهة هيرا رمز الهواء. وفى العصور الوسطى فسرت الأساطير على إنها مجازات وكنايات كما هو الحال عند بوكاتشيو (١٣١٣-١٣٧٥) فى كتابه سلالة الآلهة .كـمـا قدم الفـيلسـوف الإنجليـزى فرنسيس بيكون (١٥٦١- ١٦٢٦) فى كتابه حكمة القدماء عددا من التفسيرات للأساطير الإغريقية على أساس أنها استعارات وكنايات للحقائق الفلسـفـيـة. كذلك فـسـرت الأساطير بوصـفـهـا انعكاسًا لظواهر اجتماعية، ففسر الفيلسوف اليونانى إيهيمير فى كتابه المفقود «السجل المقدس» ظاهرة تعدد الآلهة والأرباب فى الأساطير بأنهم هم الحكام والملوك القدماء الذين ألهوا أنفسهم بأنفسهم، أو ألهوا من قبل معاصريهم وأسلافهم، وقد ظهرت التفسيرات الإيهيميرية هذه قبل إيهيـمـيـر، فقد كان رأى هيـرودوت فى الآلهة أنهم عظماء تاريخيون مؤلهون، وفسرت الأساطير على أنها انعكاس للأحداث التاريخية. وفى العصر الحديث ازدهر التفسير النفسى للأسطورة على يد فـرويد فـهـو يـعـود بنشـأة الأخـلاق والدين وتأنيب الضمير إلى عقدة أوديب والتمرد على الأب، كما بدت الأسـاطيـر تعـبـيـراً عن اللاوعى الجـمـعى عند يونج . ولكن الازدهار الحقيقى لتفسيرالأسطورة بدأ مع الدعوة للنظر إليها كنص له منطقه الخاص عند شبلينج (١٧٧٥-١٨٥٤) فى كتابه فلسـفـة الميـثـولوجـيـا، أوكنص مناظر للغـة عند كاسيـرر(١٨٧٤-١٩٤٥)، أوكرمز مكثف لفلسفة الوجود عند ريكور[٩] .

كذلك عرفت النصوص الدينية مسيحية ويهودية وإسلامية طيلة تاريخـهـا تأويلات عـدة لنصـوصـهـا ترتفع بها من مـقـام التصديق الحرفى إلى مجال التفهم لقيمها الكامنة كما عرفت محاولات أسطرتها كأيديولوجيا سياسية تمكن للسلطة والقمع . وكذلك تحولت بلاغة النصوص من فرض معايير لجمال التأثير على المتلقى ، إلى ابتداع الكاتب لمعاييره الخاصة التى يشاركه القارئ صناعتها من جديد.

خامساً : تحولات الرموز إلى معرفة
هى أخص ما يميز الإنسان :

ولعل تحويل الصور إلى لغة قابلة للفهم هو أخص ما يميز الكائن للبشرى، فقد أجرى العالم الأنثروبولوجى بافلوف بحوثاً عدة على اللغة عند الحيوانات والبشر، فـاكتشف أن الفكر الحيوانى يستخدم صوراً للأشياء، لكن الإنسان يستخدم صور هذه الأشياء بالإضافة إلى الصور اللفظية التى تتيح توسعاً هائلاً للفكر وللوعى بالذات[١٠]. والإدراك الإنسانى يعتمد على تكامل النظامين. فـالعالم بما يتيحه للحواس من مثيرات، يشكل نظامًا

إشـاريًا أول، هذا النظام الإشـارى يشـترك فيه كل من الإنسـان والحيوان. ولكن اللغة تشكل نظاماً إشارياً ثانياً، وبها يختص الإنسان.

وبذلك لم يعد التفكير معتمداً على ماتتلقاه الحواس مباشرة من صور عن العالم، بل يشاركه فى هذا صور لفظية، يطلق عليها بافلوف «المثير الوسيط »، هذا المثير يتيح الفرصة للانفصال عن العالم والعلو عليه، واتخاذ مسافة منه تسمح بالتجريد والتعميم والفهم. ولكن علينا التنبه فهذا النظام الإشارى اللغوى هو نظام ضعيف ومختف يتطلب التيقظ، ولكنه هو الذى يؤدى إلى الإبداع. كما يجب التنبه أيضاً إلى ان هذا النظام الإشارى اللغوى قد يظل قيد النظام الإشارى الأول أى يظل محض صورة، مثلاً إذا رأيت تفاحة سال لعابى، وإذا سمعت كلمة تفاحة سال لعابى أيضاً إذن الكلمة أصبح لها نفس الدور الذى تلعبه صورة التفاحة من حيث هى نظام إشارى أول مثير للحواس الفسيولوجية، وقد يكتمل بتحوله إلى نظام إشارى ثان. أى ان التفاحة التى هى بالتأكيد مثير واقعى تصبح كلمة وتمتلك القدرة على التوسع، لتعانق العديد من الأشياء (رمز الخير الشر... الخ).

ولكن علينا التنبه إلى اننا لا نستطيع ان نفصل بين النوعين من الوعى: الوعى الصورى والوعى اللغوى، فهما متلازمان. علينا فقط أن ندرك «أن الكلمة خادعة ولكنها فى الوقت ذاته رمز حقيقى، رمز لا يستطيع إلا المجاز ان ينقله، وأن ينبئنا عنه، ومن ثم فإن ما يبدو غير معقول او كذبا يصبح إشارة إلى معنى عقلانى(١١) كما علينا أن ندرك صعوبة المهمة التى نحن بصددها: «فظاهر اللغة وإن كان عاملاً معوقاً لظهور المعنى فإنه أيضاً وسيلتنا لاستشفافه. ولكن هناك ثمن او فدية لابد أن تقدم للوصول إلى هذا المعنى الا وهى الجهد المبذول لتفكيك هذا التعقيد الجدلى بين ظاهر الكلمات ومعناها. الوصول إلى المعنى يتم بطريق غير مباشر، موار، ملتو، ملتف. فالظاهر يُطَوِّل علينا الطريق إلى المعنى ولكنه سبيلنا الوحيد للوصول إليه»(١٢)، والنتائج المرجوة من هذه المهمة ليست مغرية باليقين فالمعنى المعنى الذى نصل إليه سيظل محدوداً ونسبياً. فليس هناك نص يمكن ان يُفَسَّر وفقاً لمثل أعلى ذى سلطان محكم أصلى ونهائى للمعنى وبذلك تصبح الحقيقة رحبة متجاوزة لكل منا فى ذاته إلى المجموع الذى لم ندرك آخر واحد فيه بعد. ولكل سيظل لكل منا شرف المساهمة فى البحث عنها. أى لكل منا شرف الإنسان.

٢- النموذج التطبيقى

أولاً : ما بين الأسطرة والتأويل :

الكلمة المقدسة إذن -وفقاً للجزء النظرى السالف الذكر- ، تضع المقدس فى قلب الجماعة ، بما توهم به من تطابق بين أفرادها فيما يعتقدون ، وبين ظاهر ما يعتقدون وواقعه ، ولكنها أيضاً تضع المقدس فى قلب الجماعة بما تتيحه من حرية لا نهائية وما تشحذه من إرادات غير محدودة القوى للأفراد كل على حدة ، لإعادة إبداعها فى سياقات مختلفة معارضة ومشايعة ، متمردة ومحللة ، وناقدة ومتأملة . ولإعادة قراءتها وصياغتها وتفكيكها وكشفها وتوحيدها ، بما يزلزلها كمعنى "أحادى" مدرك تمكن له عملية "الأسطرة" : أى تصديق تطابق الكلمة والواقع الخارجى ، ويقدسها كمعنى "واحد" يتجاوز الجميع ، ويسعى الجميع لكشفه بما يحفظ لكل فرد جهده فى الفهم ويتعالى عليه من خلال عملية "التأويل" : أى تحويل الكلمة إلى معرفة لم تتم بعد.

وعملية "الأسطرة" هذه لا تخلو من "قيمة" ، ولكنها تعامل خاص مع القيمة ، إذ تضعها فى نظام ثنائى الحدين ، واضح الحدود ، بما يثبت بعدها الأحادى المدرك ويهبه سلطة مطلقة. فى حين يبدو التعامل التأويلى مع القيمة انفتاحاً على سبل إدراكها ، وسعياً لكشفها بوصفها كلاً معقداً غير واضح المعالم ، بما يتضمن اعترافاً بقدرة كل مجتهد فى سبيلها على المشاركة فى تبيانها.

بهذا المعنى سنعرض لنوعين من التعامل ،واحد أسطورى، والثانى تأويلى للأدب الأخروى الإسلامى . ويعتمد تصور العالم الآخر فى الإسلام بصفة أساسية على الآيات الخاصة بالجنة والنار والميزان ويوم القيامة فى النص القرانى من جهة ، وعلى

حديث الإسراء والمعراج من جهة أخرى ٠ ولكنى لن أعرض للعالم الآخر فى القرآن الكريم بالتفصيل فى هذا البحث ، ولكن سأركز فقط على ميزات هذا العالم كما صوره القرآن بما يسمح لنا بإلقاء الضوء على مفهوم حديث الإسراء والمعراج ، وهو موضع الدرس المفصل فى هذا المقام.

ثانياً : النص القرآنى :

فى النص القرآنى نجد الآيات الخاصة بالجنة والنار و العذاب والنعيم، تقع فى أماكن متفرقة بين دفتى الكتاب دون أن يضمها أى سرد قصصى لهذه الرحلة ومع ذلك لا نجد كتاباً يلح على النعيم والعذاب المرتبط بكل فعل من أفعال البشر كما هو الحال فى النص القرآنى. فى إطار هذا البث الشامل والمتفرق لآيات الثواب والعقاب فى النص القرآنى ، بدا العذاب والنعيم شاملاً للدنيا والآخرة معاً .

فإذا ما أردنا الاقتصار فى هذا المقام على العالم الآخر، وجدنا أن القرآن يتميز فى تصويره لهذا العالم الآخر بأربع مميزات رئيسية لم نجدها فى أى أدب أخروى سابق عليه وهى :

أولاً: أن الجنة الإسلامية تشمل أصحاب الأديان جميعاً ولا تقتصر على أصحاب دين دون آخر، بل تشمل الذين أشركوا أيضاً :

والأمم المجموعة ليوم الحساب يختلف بعضها عن بعض، ولكل وجهة هو موليها، والنص القرآنى يقر بالخلاف ويقصر الحكم بين الأمم على الله وحده « لكل أمة جعلنا منسكاً هم ناسكوه فلا ينازعنك فى الأمر، وادع إلى ربك، إنك لعلى هدى مستقيم، وإن جادلوك فقل الله أعلم بما تعملون، الله يحكم بينكم يوم القيامة فيما كنتم فيه تختلفون».(الحج ٦٧).

« فلذلك فادع واستقم كما أمرت ولا تتبع أهواءهم وقل آمنت بما أنزل الله من كتب، وأمرت لأعدل بينكم، الله ربنا وربكم، لنا أعمالنا ولكم أعمالكم لا حجة بيننا وبينكم، الله يجمع بيننا وإليه المصير» (الشورى ١٥).

«إن الذين آمنوا والذين هادوا والنصارى والصابئين من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحاً فلهم أجرهم عند ربهم » (البقرة ٦٢).

«إن الذين آمنوا والذين هادوا والصابئين والنصارى والمجوس والذين أشركوا، إن الله يفصل بينهم يوم القيامة » (الحج ١٧).

العالم الآخر الإسلامى يشمل البشر جميعاً والحكم فيه لله وحده ، وهو ما يؤكد من جهة واحدية الله أمام بشر يتساوون جميعاً فى خلقه لهم ، وينفرد بالحكم بينهم.

ثانياً : الجنة والنار الإسلاميتين ليست محددتين بمكان : فهما ليستا مدينة كما هو الحال فى الجنة المسيحية «أورشليم الهابطة من السماء» ولا أرضًا موعودة كما هو الحال فى اليهودية «أرض كنعان» ، ولا أرضًا شبيهة بالوطن كما هو الحال فى النصوص المصرية القديمة «حقول اليارو التى يجرى فيها نهر النيل» ، كما أنهما ليستا فى عالم سفلى أو علوى أو أرضى كما هو الحال فى الأساطير اليونانية ، وإنما هما فى القرآن يمتدان عرض السموات والأرض.

ثالثاً : الجنة والنار ليستا محددتين بزمان، فالساعة علمها عند الله.والعالم الآخر فى القرآن هو عالم مرجأ إلى يوم غير معلوم والحكم فيه لله وحده. فالإنسان لن يبلغ يوم القيامة بعد بضعة آلاف من القرون كما هو الحال فى الزافستا الفارسية ، ولا بعد ألف عام كما تنبأ المسيح ، ولا بعد الموت مباشرة كما هو الحال فى كتاب الموتى عند المصريين القدماء ٠ وصفة الامتداد المكانى والإرجاء الزمانى هذه لا تخلو من دلالات قد نفصلها فى مقال لاحق .

رابعاً : الجنة الإسلامية تخاطب كل الغرائز الفطرية للإنسان بما فيها الجنس ، وهو معلم لم نجده فى أى تصور للجنة من قبل إلا فى النصوص المصرية القديمة حيث ذكر أن المتوفى سينعم فى الجنة «حقول يارو» بالحب.ولرموز النعيم والعذاب دلالات عدة ليس هنا أيضاً مقام تفصيلها.

خامساً : الحاكم يوم القيامة هو الله وحده ، والإنسان لنفسه فقط دون تدخل لا للنبى ولا للذين يتقون.

«ماعليك من حسابهم من شيء»(٥٢ الأنعام) ، «وما على الذين يتقون من حسابهم من شيء» (٦٩الأنعام) ، «وكفى بالله حسيباً» (٦ النساء) ، «اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيباً » (١٤ الإسراء).

وهذه ميزة أخرى جامعة بين الله والضمير الفردى فى محاكمة عدل فى هذا العالم ، والمحاكمة على هذا النحو القرآنى الجامع بين الله والضمير الفردى ، لا نجدها فى سائر النصوص الأخروية ، فمحاكمة أوزوريس تتكون من هيئة متكاملة من الآلهة ، وإن بدا الاعتراف الإنكارى للمتوفى فى كتاب الموتى نوعاً من محاسبة النفس لنفسها ، وفى النصوص البابلية الحاكمة مشكلة من الإله وزوجته ، وفى اليهودية يجاور قضاة بنى إسرائيل الله فى المحاكمة ، كما يجاور المسيح ربه فى محاكمة البشر يوم القيامة.

ما يهمنا فى هذا الإطار هو الوقوف على السمات الأساسية التى انفرد النص القرآنى بتعيينها فى تصويره للعالم الآخر بما يشكل إضافة نجد انعكاساتها الواضحة فى حديث الإسراء والمعراج ، كما سنقدم له.

ثالثاً : حديث الإسراء والمعراج :

سأركز فى هذا التحليل على الحديث كوحدة حكائية قابلة للتأويل ، لا تلعب اللغة فيها الدور الأساسى، فالحديث تختلف صياغته بين كتب الأحاديث ، وإن ظل ترتيب الحدث ، وتكرار بعض الألفاظ والصيغ هو مناط المشابهة بين النسخ المختلفة. ومن ثم فالحديث لا يخضع للتصنيف الدينى السالف الذكر والذى يعتمد على التحليل اللغوى فى تقويض التصديق الحرفى للصورة أو المشهد الحكائى لصالح بعده الدلالى. وإنما يعتمد تأويلى للحديث على علاقته بالنص الثقافى السابق عليه ، وعلى دوره الخطير فى الوعى الثقافى العربى.

إذ كانت رحلة إسراء ومعراج الرسول – فى رأيى – رحلة مضادة للرحلة الجاهلية فى إرسائها لتصور جديد للنشاط الأخلاقى. كما كانت رحلة مرهصة لحدث الهجرة فى إرسائها لتصور جديد للنشاط الوجودى. بعبارة أخرى كانت علاقة رحلة الإسراء والمعراج بالرحلة الجاهلية هى علاقة بالماضى الذى تثور عليه، وعلاقتها بحدث الهجرة هى علاقة بالمستقبل التاريخى الذى ترهص له .

الرحلة الجاهلية :

حتى يتضح لنا مثل هذا الفرض سوف ننظر إلى القصيدة الجاهلية بانتهائها إلى الممدوح أو المهجو كرحلة للإنسان الجاهلى نحو غاياته، أو بوصفها نشاطاً أخلاقياً يبدأ من وقوف الجاهلى عند الأطلال كرمز لدراما الوجود وينتهى عندما يمدح أو يذم من قيم فى هذه الحياة المنذرة بالموت . إننا نجد للنشاط الأخلاقى إرهاصاته فى غرضى المدح والذم منذ الشعر الجاهلى، وقد قال قوم «الشعر كله نوعان : مدح وهجاء »(١٣) فى صدورهما عن الرغبة أو البغضاء، وفى قصدهما إلى وضع معاييرالخير والشر، الشرف والضعة فى العرف الأخلاقى القبلى، حتى لنجد ابن طباطبا فى عيار الشعر يخصص باباً يعرض فيه «المثل الأخلاقية عند العرب وبناء المدح والهجاء عليها وتبدو القصيدة الجاهلية فى هذا الإطارنشاطاً أخلاقياً جمالياً يستهدف دعوة الناس إلى المحامد ونهيهم عن المقابح، (وهو معنى من معانى الأدب فى المعجم العربى)، وتنسيق قواعد العلاقات المتبادلة بين أفراد الجماعة للإبقاء على نظامها الاجتماعى القائم على القوة وتقطيع أواصر المودة أو الثورة على هذه القوة مدحاً وذماً .

فى هذا الإطار سوف نقدم مثلين للمدح فى الشعر الجاهلى: واحد ثائر على ذلك النشاط الأخلاقى القائم على ثنائية المدح والذم عند زهير ابن أبى سلمى إذ يقول مادحاً ومعرفاً بالعطاء كتفاعل بين السائل والمسئول:

تراه إذا ما جئته متهللاً
كأنك تعطيه الذى أنت سائله(١٤)

السائل هنا هو الفاعل الحقيقى فى البيت، هو الذى يبادر بمد علاقة بينه وبين المسئول، لولا مودة وحاجة من السائل لما أعطى الممدوح، ولظل فى عزلة ما نفعه فيها وسمه بالكرم، فعل التهلل يصح نسبته لكل من العاطى والمعطى له فى لحظة اللقاء، هل يصبح العطاء فضلاً للطرفين : فضل الوصل، وفضل التحقق ؟

وهناك مدح آخر تكالب عليه شعراء آخرون وهو مدح الخلال التى تورث ولا تكتسب، هى أقرب الى لقب الشرف منها إلى الاجتهاد المستمر للترقى. وإذا ما كانت الضمائر فى البيت السابق رائحة غادية ما بين المخاطب والغائب، فهى فى الأبيات الآتية، تقعد بالممدوح فوق النجم وتفصل ما بينه وبين الآخرين. إذا ما بدت الحركة الأولى مفعمة بالحيوية والتفاعل، كان ميراث المجد الممتد من الآباء الى الاولاد كفيلاً بثبات الصورة وتفريغها من مودة الكرم وعزيمة التوجه نحو الآخر :

لو كان يقعد فوق النجم من كرم

قوم بأولهم أو مجدهم قعدوا

قوم سنان أبوهم حين تنسبهم

طابوا وطاب من الأولاد ما ولدوا

وقوله :

وفيهم مقامات حسان وجوهها

وأندية ينتابها القول والفعل

فما كان من خير أتوه فإنما

توارثه آباء آبائهم قبل (١٥)

وإذا ما ارتبط المدح بتوارث الخلال وأتى مطلقاً متواتراً ، كان الهجاء نفياً للمدح. ويغرى التضاد بين المدح والذم باستبعاد المهجو وتزكية مشاعرالعصبية، وكثيراً ما يرتبط ذم قوم بمدح اخرين، ترسيخاً للوقيعة، وشكوى من الصحبة، وتقطيعاً لعرى المودة.

ونحن نعلم أن أى نشاط أخلاقى يستند فى ضبطه إلى الضمير الداخلى من جهة، وإلى الضغط الخارجى من جهة ثانية وهذا الضمير هو العقيدة الأخلاقية للفرد الذى يسترشد فى اختياره الأخلاقى بمحاسبة النفس. أما الضغط الخارجى فيتمثل فى قيم الجماعة وهو ما يعرف بقوة الراى العام الذى تتحكم فيه تدابير التأثير المعنوى : الخطابة، الشعر، الإعلام ، وفى العرف والعادات والتقاليد التى يقوم فيها الآخر بدور الرقيب الرادع الضابط، وفى القانون الذى تكون له قوة الجبر فى الجزاء. وفى المجتمع القبلى لم يكن الشاعر يميز نفسه عن القبيلة - وإليه كانت تعزى مهمة الاستمالة وتعزيز وحدة النسق الأخلاقى للجماعة. وفى هذا يقول ابن رشيق فى «باب آداب الشاعر» عن الشعر «وصاحبه الذى يذم ويحمد، ويهجو ويمدح، ويعرف ما يأتى الناس من محاسن الأشياء وما يذرونه»(١٦)

بهذا المعنى لم يكن الشاعر تعبيراًعن ضمير فردى مستقل وإنما كانت مهمته دعائية لقيم حياة الجماعة فى المقام الأول . وكان لغرضى المدح والذم فى الشعر الجاهلى القدرة على توجيه الراى والحفاظ على العرف كضغط خارجى، وذلك بما يستحث لدى الراى العام من إقرار أخلاقى ، يتم من خلال تقييم سلوك الناس مدحاً او ذماً، فالشاعر حين يقيم تصرفاً ما على إنه جدير بالمدح، فإنه، بذلك، يقضى ليس فقط للإنسان الذى قام بالتصرف، بل وللناس الآخرين) بفعل مثل هذه التصرفات فى المستقبل(١٧)

كان النشاط الاخلاقى الجاهلى أسير مجالين : الأول هو ثنائية التضاد بين ما يستوجب المدح وما يستوجب الذم، الثانى هو توارث الخلال وتكرارها. ولا شك أن هناك بعض الأصوات كانت تعلى من شأن الضمير والوعى الشخصى دون الدعاية للعرف العام، وذلك ما نجده مثلاً عند زهير ابن ابى سلمى. ولكن الرحلة الجاهلية فى كل الأحوال بدت طقساً منظماً نحو ما يستوجب المدح او الذم بما يحفظ للنظام القبلى نسقه القيمى. وكانت الدكتورة سوزان ستكوفيتش(١٨) قد خلصت إلى إبراز الطابع الشعائرى للقصيدة الجاهلية ممثلاً فى طقس العبور

الذى يقتسمه مراحل ثلاثة الانفصال أو الوقوف على الطلل ، الخروج أو الرحلة ، الخلاص أو الفخر ومدح القبيلة. وهى بهذا الافتراض تفسر لنا الوظيفة الشعائرية للشعر فى المجتمع القبلى ، والاستمرار المدهش لشكل القصيدة وسيطرتها التى لا تفتر على الشعر العربى التقليدى .

ولكن مثل هذا الموقف الأخلاقى الطقسى القائم على العصبية والجمود قد أريد تجاوزه فى المنظور الإسلامى ولن نتناول بالتحليل فى هذ الإطار الآيات القرانية الخاصة بالرحلة الوجودية ومعاييرها الأخلاقية ، فهذا نرجئه إلى دراسة أخرى ، ولكننا سنركز بالتحديد على لحظتين استثنائيتين من تاريخ الإسلام تمثلا فى حديث إسراء ومعراج الرسول، وفى حدث الهجرة إلى المدينة فى تضادهما للرحلة الجاهلية ، أو فى استمرارهما لها .

الإسراء والمعراج - الهجرة

لا يخلو توقيت رحلة الإسراء من دلالة، إذ كانت سابقة على هجرة الرسول من مكة إلى المدينة، وإيذاناً بحركة التحول التاريخى من المجتمع القبلى إلى المجتمع المدنى وكان رحلة الإسراء والمعراج تستبطن واقعة الهجرة، و حدث الهجرة يستكمل رؤيا الإسراء، ليقدما معاً مفهوماً مغايراً للزمان والمكان ولمفاهيم الخيروالشر، وللنشاط الأخلاقى للجماعة كما تمثل فى الرحلة الجاهلية.

إذ كان لرحلة الإسراء والمعراج أثرها فى إبراز دور الرقيب الداخلى ممثلا فى الضمير الشخصى دون الرقيب الخارجى ممثلاً فى العرف العام -مبرزة أن عملية الحساب و الجزاء منوطة بالله تعالى المطلع على بواطن الأمور، مما أضعف من شأن الرقيب الخارجى المشغول بالظواهر والخاضع لتدابير التأثير المعنوى ولخداع الكلمات.

على صعيد موازٍ كانت للهجرة من مكة إلى المدينة أثرها فى إضعاف العرف العصبى القبلى لصالح القانون فى بدايات الدولة الإسلامية التى شرعت بالمصالحة بين الأوس والخزرج ومشاركة المهاجرين للانصار فى أموالهم ودورهم ونشاطاتهم . وبهذا اتخذ الوعى الجماعى انطلاقة جديدة لم تكن له من قبل فى النسق الأخلاقى القبلى القائم على محورى المدح و الذم، إذ اكتمل النشاط الأخلاقى بإعلاء الضمير الشخصى من جهة وشريعة الصالح العام من جهة ثانية.

ومع الهجرة بدأ الوعى التاريخى للمسلم فى التشكل فبها بدأ التقويم الإسلامى، ليمتد تاريخ الحضارة الإسلامية من واقعة الهجرة إلى بعدها الغائى ممثلاً فى الأمة المبقية على جميع الأديان والجامعة لها فى إطار الأمة الإسلامية ، وهو ما توازى و الإسراء من مكة إلى سدرة المنتهى مروراً بالأنبياء فى حديث الإسراء والمعراج . ليتخذ الزمان مفهوماً جديداً كتاريخ ماضٍ نحو غاية.

وكما كانت الهجرة تعالياً على «عام الحزن» و الصد والاضطهاد الذى لاقاه الرسول فى مكة، واستشرافاً لبداية مستقبلية جديدة فتية للإسلام، انتقل الرسول فى رؤياه من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى للقاء ماضى التاريخ ممثلاً فى الرسل الذين لاقوا ما لقاه الرسول من عنت فى سبيل الدعوة -واستشرافاً لمستقبل جديد يجمع بين قيم الأديان- وبدت محاورات الرسول للأنبياء وصلاته بهم وإمامته لهم استيعاباً معرفياً لماضيهم ومكانتهم وتوجهاً بما استبقى من معنى رسالاتهم نحو قبلة تجمعهم - لقد استتبع لقاء الرسول بالأنبياء أى بالتاريخ، توجه راسى يرتفع بالظرف التاريخى للأديان الى معناها اللاتاريخى عند سدرة المنتهى .

ولكن الزمان والمكان يتغيران، والمعرفة ليست وقفاً على الأنبياء - فى مواجهة هدا التطور ما ينبغى استرجاعه ليس رحلة الرسول فحسب، وإنما نهجه المعرفى الذى يستعاد مع كل صلاة: ليجتاز كل فرد من أفراد الأمة كلٌ حسب نواياه وجهاده رحلة المعرفة فقد عاد الرسول بفرض الصلاة على المسلمين ، حتى لا تقف رحلة الإسراء والمعراج عليه ، وإنما هى رحلة يجتازها كل فرد سارياً فى التاريخ ، وعارجاً إلى منتهاه -هنا تحول طقس الرحلة الممثل فى حرب وكر وفر إلى طقس صلاة ،

والصلاة دعاء تطهر ووصل ،ومناجاة خافتة تدخل الفرد مباشرة في علاقة مراجعة لذاته واستعانة بالأعلى من دون البشر.

ومن هنا أسهم فرض الصلاة وحدث الهجرة في تشكيل الضمير الشخصي للفرد -فلم يعد المثل الاخلاقي وفق مفهوم الهجرة والمعراج وما يشكلانه من وعي تاريخي مرتبطاً بما يُمدح أو يُذم فحسب، وإنما بما تبذله الذات كل ذات من جهد للترقي، وما تضمره النفس من معنى تكدح للقائه فقد انتقل النشاط الاخلاقي من مجال الترغيب مدحاً والترهيب هجاءً في استثارتهما المباشرة للمشاعر في اللحظة الحاضرة، إلى مجال أكثر تعقيداً من النوايا والجهاد في اعتمادهما على التساؤل والمعرفة والصالح العام. بهذا المعنى نفهم حديث عائشة وقد سئلت عن الهجرة: «ان المؤمنون يفر أحدهم بدينه الى الله تعالى ورسوله مخافة أن يُفْتن عليه، فأما اليوم عبدُ المؤمنُ ربَّه حيث شاء، ولكن جهادٌ ونيّة »[١٩] إن وظيفة الإثارة التى كان يقوم بها المدح والذم للضبط الاجتماعي الأخلاقي هي وظيفة قائمة على التكرار والاستثارة المستمرة من قبل شعراء ودعاة يجعلون من النشاط الاخلاقي انفعالا وحمية لا تهدأ . ولكن مع النظر إلى النشاط الأخلاقي كنوايا وجهاد ، تصبح الحركة من نوع مختلف، إنها حركة تصحيح مستمرة، تهذيب وتنام كتلك الحركة التى تقلم بها الأشجار . وما الشفاعة إلا تجسيد لهذا التصحيح إنها مراجعة وبناء، تصويب وبحث، كتلك الحركة الرائحة الغادية من الرسول إلى ربه بشأن فرض الصلاة .

لم يكن حوار الرسول مع موسى بصدد تخفيف فرض الصلاة ، إلغاء لتجربة الآخر ومصارعته، وإنما كان استيعاباً لها، والوعي بها كجزء من الوعي بالذات. كان الرسول في محاورته مع موسى محاوراً لماضي التجربة، ومستأنفاً للتاريخ الذي يصل بين دروس الماضي وتوجهات المستقبل، بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون .

ويبقى للرسول وللإسلام كخاتم للأديان ميزة الحياء التى تميزه عن أول أديان التوحيد . إذ استحى الرسول معاودة طلب تخفيف فرض الصلاة أكثر من هذا. والحياء هو احد تجليات الوعي الأخلاقي للذات، وهو نوعان : إما أن يدرك الإنسان بذاته لا أخلاقية دوافعه، وإما أن يعيها توقعاً لإدانة الآخرين لها . والنوع الأول من الحياء ينمو مع تميز الذات عن الجماعة ويعبرمن خلاله الإنسان عن استنكاره لأفعاله وخصاله»[٢٠]، عندئذ لا يكون الحياء إكراهاً وإنما شعوراً بالمسئولية، ولا يكون تظاهراً وإنما تواضعاً. وكان الله تعالى مستجيباً لنبيه في كل مرة يزيد في طلب تخفيف الصلاة، ومع ذلك كف الرسول عن معاودة الطلب شعوراً بالخجل لفرط تسامح المطلوب منه . هكذا بلور مشهد الصلاة المتنامي عبر الرحلة – سواء صلاة النبى بالأنبياء في المسجد الأقصى ، أو عودة النبى بفرض الصلاة على المسلمين – المفهوم الإسلامي للنشاط الأخلاقي، كاستيعاب للماضي لا يصادره ولا يقلده (فما اعرض الرسول عن موسى ولا سار سيرته)، وكتجاوز له في مواءمة بين القدرة والطموح الى المثل الأعلى. وغاية الهجرة كغاية رحلة الإسراء المعراج ليست إقراراً لمبدأ الثواب والعقاب ، أو لما يستحق المدح أو الذم . فنص بيعة العقبة الأولى التى مهدت هجرة الرسول للمدينة يقول : «بايعنا رسول الله صلى الله عليه وسلم . على أن لا نشرك بالله شيئاً، ولا نسرق، ولا نزني، ولا نقتل أولادنا، ولا نأتي ببهتان من بين أيدينا وأرجلنا، ولا نعصيه في معروف : فإن وفيتم فلكم الجنة يم وإن غشيتم من ذلك فأمركم الى الله عز وجل إن شاء عذب، وإن شاء غفر.»[٢١]. وهذا النص يبين عن النوايا ويُفَصِل الفعل ويترك الحساب لمشيئة الخالق يعلم تكن مبايعة الأنصار للنبي على فعل الخير إذن طمعاً في ثواب ورهبة من عقاب، وإنما كانت وعياً بان الفعل مشهود وبأن أمرهم إلى الله . كذلك لم تكن مشاهد العذاب التى شاهدها الرسول في السماء الدنيا عند لقائه بآدم في رحلة الإسراء والمعراج إلا حافزاً للصعود حتى السموات العلى. ولم يكن معلوم الرسول من عذاب البشر إلا عتبة أولى في سبيل الكشف عن الحقيقة القصوى والتدرج المعرفي حتى لقاء الحق في سدرة المنتهى ، ثم العودة للانتشار في الخلق مع كل رحلة مستأنفة أو صلاة.

اتفق حدث الهجرة ورحلة المعراج في التعرف على الثواب والعقاب لا كنهايات للفعل ، وإنما كحوافز ووسائل لغايات أعلى .

ولم تنته الهجرة باطمئنان المسلمين الى النصر المبين كما لم تنته رحلة الإسراء والمعراج كغيرها من الرحلات إلى العالم الآخر بنعيم المحسنين فى الجنة وشقاء الأشقياء فى النار، وإنما بعودة الرسول لبدء هجرة جديدة وعمل جديد فى المدينة .

هكذا لم يعد المدح والذم والعصبية القبلية هى معايير النشاط الأخلاقى، وإنما كون الفعل مشهوداً من الخالق هو المعيار ، وأمام الله تفسح مكاناً أمام النفس.

فهناك العديد من الأحداث التى استجدت - فى السياق التاريخى للهجرة أوالقصصى لرحلة الإسراء والمعراج - جعل من هذا النشاط نشاطاً معقداً . إذ تعايش المسلمون مع اليهود والمسيحين والأنصار المسلمين فى المدينة بعد الهجرة ، كما اصبح مفهوم النفس اكثر تعقيداً .و تمثل جهد الإنسان فى صراع نفس الهمت فجورها وتقواها ، والترقى بها وليس فى الصراع من أجل خلال موروثة وشرفاً مكتسباً لمرة واحدة والى الأبد. فى هذا الإطار نفهم الشفاعة التى خص بها الرسول لأمته . فالشفاعة فى اللغة هى : الطلب للغير : والشفاعة كلام الشفيع للملك فى حاجة يسألها لغيره . والشفع خلاف الوتر وهو الزوج[٢٢] . وكان الشفيع يزدوج بالمشفوع له. فالرسول فى طلبه الغفران لأمته يتحد بكل فرد فيها ويؤثره إيثاره لنفسه. هكذا يصبح العمل الإنسانى فى إطار الشفاعة توجهًا للغير وحرصا عليه كنفس يزدوج فيها الأنا والأنت .

فإذا ما نظرنا إلى الرحلة بأسرها فى إطار الشفاعة التى خص بها الرسول دون سائر الأنبياء لفهمناها فى إطار هذه الازدواجية المتداخلة أو هذا الشفع : الزوج - إن صح التعبير- فالرسول يصلى بالأنبياء قبل أن تفرض الصلاة، وإمامته لهم فيها معنى الإحاطة بالأديان السابقة عليه لا النسخ لها. الشفاعة انطلاقاً من هذا المشهد تجعل من الدين الجديد ميزة الاعتراف بسائر الأديان ، ومن الأمة امة إنسانية تضم البشر جميعاً بمختلف أديانهم فى عروجهم جميعاً نحو المطلق.

والشفاعة التى منحت للرسول فى أمته بعد مشهد فرض الصلاة ، وما تم فيه من رجاء التخفيف من حد الفرض، تبين عن ازدواج النفس البشرية بين التوجه للاعلى وحدود القدرة البشرية ولم لا تكون شفاعة محمد لأمته فى النهاية هى من تكامل الدين الجديد بالأديان السابقة عليه، ومن الإقرار بزواج الضعف والطموح فى كل نفس بشرية، وإظهارها كضمير يقوم على المحاسبة المستمرة وعلى ارتباط الانا بالآخر؟ . فالأمة التى يشفع لها محمد ليست بعيدة عن أمة الأنبياء جميعاً الذين صلى بهم محمد قبل فرض صلاة بعينها على المسلمين ، وعن نفس فرد يتلاحم فيها الخير بالشر .ولما لا يكون الغفران الممنوح لهذه الأمة قائماً على تمكين النفس من المجاهدة المستمرة، ومن إصلاح الأمر بما ينبغى أن يكون عليه (وهو معنى من معانى كلمة غفر) .

فى هذا الإطار لا تبدو الشفاعة ميزة مكتسبة ومتوارثة للأمة الإسلامية، وإنما شكلاً جديداً من الوعى بالنفس وبالتاريخ . وإذا ما كان لهذه الأمة من ميزة دون سائر الأمم فهى بقدر استيعابها لمفهوم النفس الزوج (الضعف والطموح)، والمعرفة الزوج (الماضى و المستقبل)، والحركة الزوج نحو تحقق (الأنا والآخر). وفق هذا المنظور لم يعد هناك من هو جدير بالذم و المدح، فكل النفوس أسرى فجورها وتقواها، وكل الأديان تجمعها صلاة نحو سدرة المنتهى وما من أمة /نفس غنية عن الشفاعة وعن طلب التجاوز المستمر لذنوبها وجرائمها بما فيها المسلمة منها .

بهذا المعنى انتقل حديث الإسراء والمعراج بالوعى بالتاريخ وبالنفس الإنسانية نقلة جديدة مخالفة لذلك الوعى بثنائية المدح والذم وما تمخض عنه من عصبية انتهى اليها طقس الرحلة الجاهلية . وعى جديد يفتح باب الأمل وينشط الحركة فكل ذنب يشفع له . والشفاعة تضع المسلمين كغيرهم فى حالة متواصلة من الذنب والغفران (إصلاح الأمر بما يجب إن يكون عليه)، وحالة متكررة من الصلاة : من التطهر والتوجه نحو الأعلى . إنها ميزة ديناميكية حافزة على الفعل والجهد المتواصل، اكثر منها نوط امتياز احادى البعد يرسخ للمدح أوالذم الثواب أو العقاب.

هذا الوعى الجديد بالتاريخ وبالنفس قد تحول بالإنسان الجاهلى «من الخوف من المعلوم الى الشوق الى المجهول»[٢٣]. ففى الحقيقة لم يكن الجاهلى خائفاً من الموت كمجهول، بل من الموت كمعلوم، لايعرف بعده حياة او بعثاً اللهم إلا هاماً تطالب بمزيد من الثأر كان الجاهلى عارفاً بالعدم الصامت المريع الذى ينتظره .وكان قلقاً إزاء حياة مفرغة من الحياة إذ هى خوف دائم من الموت المحتوم مع الإسلام اصبحت رحلة الحياة كرحلة إسراء ومعراج الرسول مسار معرفة وكشف وبحث يصل ما بين الماضى المعلوم والمستقبل المرتقب. وانطلاقة جسورة تشتاق الخروج من المحدود المعروف إلى اللانهائى الكامن ما بين المحتمل والمجهول الحركة فى التاريخ الإسلامى قد تحولت بالإنسان من الخوف من المعلوم إلى الشوق إلى المجهول. إذ استبدلت التقوى وهى منزلة وسطى بين اليقين والحذر ، بالخوف من معلوم العدم ومثال المدح والذم عند الجاهلى .

كان الفعل فى الرحلة الجاهلية فورياً معيشاً يغتصب، قابعاً بين لذة وعدوان. وهو فى الإسراء والمعراج مكتسب، مراجع دائماً مشهود من الله وحده. الفارق يكمن فى هذا الخوف اليائس الذى يتعالى على بؤس الحياة باللذة أو العدوان. والخوف الغائى الذى تصبح بموجبه حياة الإنسان مسيرة للترقى إلى سدرة المنتهى .

ولكن بعض المسلمين اشتاقوا اشتياق الجاهلى إلى المعلوم فحددوا الغايات فى لذة وعدوان فى النعيم الأبدى باللذات والانتقام الأبدى فى جحيم النار : ووقفوا بذلك فى رحلة معراجهم عند السماء الدنيا التى شاهد فيها الرسول مشاهد عذاب البشر ونعيمهم . دون ان يتجاوزوها كما تجاوزها الرسول (كمشاهد شقاء وسعادة) إلى سدرة المنتهى وهى غاية الرحلة فى السماء، والى الشفاعة وهى منتهى رحلة عودة الرسول الى الأرض. وآثروا ا لوقوف عند الربط بين مفهومى المدح والذم الجاهليين كمعيارين للمثل الأخلاقية وبين الثواب والعقاب كتتويج لهذه المثل وامتداد لهما الى ما بعد التاريخ فى جنة ونار تسكن والى الأبد . كان مثل هذا التمييز الممتد أبداً وسيلة من وسائل الضبط الاجتماعى من جهة، ولحظة حاضرة منحصرة ما بين المثل المعلومة مدحاً وذماً وجزائها المعلوم مسبقاً ثواباً وعقاباً من جهة ثانية. مما أدى إلى مظاهر تفاقم العصبية و الجمود الفكرى من جهة ، وإلى تطور المجتمع الإسلامى ونهضته الحضارية من جهة اخرى ، كلٌ وفق تعامله الأسطورى او التأويلى لحديث الإسراء والمعراج .

التأويل المقدم لحديث الإسراء والمعراج يبين لنا إذن عن نوعين من الوعى، وعى أصيل بالنفس كضمير وبالتاريخ كترق نحو غاية مطلقة وهو ما أسفر عن كل تنوعات واجتهادات الحضارة الإنسانية الإسلامية ، ووعى زائف أبقى على الوعى الجاهلى بالنفس كتوجه عصبى ومتكرر نحو مثال الممدوح أو المهجو ، والوعى بالتاريخ كصراع للبقاء. مثل هذا الوعى الجاهلى الزائف لم ينته بظهور الإسلام وإنما امتد لتستبدل مفاهيم الجنة والناروالشفاعة بمفاهيم المدح والذم والعصبيةليصبح حديث الإسراء والمعراج معه استمراراً للبعد الطقسى الأسطورى للقصيدة الجاهلية ، ولينقسم المجتمع الإسلامى إلى ثنائية متضادة بعضها يستحق العقاب والبعض الآخر يستحق الثواب، هذه الثنائية التى تمثلت فى الثقافة العربية فى كل أدب الوعد والوعيد.

ومن هنا نرى كيف كان حديث الإسراء والمعراج فى بعده المضمونى الخفى تتمة للسمات القرانية للعالم الآخر ، فصلاة النبى بالأنبياء ومروره بهم فى السموات السبع ، بدءاً من آدم رمز البشرية فى مجموعها ، يؤكد الطابع الجامع للبشر فى النص القرانى ، كما أن فرض الصلاة كرحلة معرفة مضاهية لإسراء ومعراج الرسول فى تركيزها على الخالق والضمير الشخصى دون الرقيب الخارجى أو العرف العام كحاكم يتلاقى وانفراد الله بالحكم والنفس بالشهادة على نفسها فى النص القرانى. كما أن امتداد العذاب والنعيم امتداد السموات والأرض ، وطولهما طول الزمان فى القرآن يدعم الوصل ما بين التاريخ وما بعد التاريخ كما تمثل فى هجرة الرسول إلى المدينة وفى إسرائه ثم عروجه إلى سدرة المنتهى. وفى النصين تميز الفرد

عن الجماعة بتوجهه نحو الصالح العام والقيم العليا الجامعة لهم من جديد والتي تشارك النوايا هنا فى إجلائها ، من خلال جهد إسرائها المستمر ذنباً وشفاعة فى التاريخ وعروجها الدائم المتوتر بين القدرة والطموح نحو سدرة المنتهى.

ولكن هذا البعد التأويلي لم يكن هو مناط السلطة لدى من اكتفوا بتحويل النص الديني والحديث النبوي الى أساطير ، بها ينوبون عن الحاكم الأوحد، ثم يخلقون نصوصاً أسطورية موازية، لتتعدد الآلهة ، او لينتصر الخلق الجاهلي.

المراجع:

١ - التعريف لمالرو فى..Brunel; précis de littérature comparée, p. 106

٢- يميز الدكتور إبراهيم أنيس بين الدلالة المركزية للألفاظ والدلالة الهامشية، والدلالة المركزية هى ما تدعى بحقيقة اللفظ، فى حين أن الدلالة الهامشية هى المجاز، غير أن علاقة الدلالة المركزية بالحقيقة هى موضع شك، ذلك أن اللفظ قد يشيع استعماله فى جيل من الأجيال للدلالة على أمر معين، وكلما ذكر اللفظ خطرت نفس الدلالة فى الأذهان دون غرابة، وهو ما يسمي [بالحقيقة]، فإذا انحرف الاستعمال فى مجال أخر، فأثار فى الذهن غرابة قيل حينئذ إنه من [المجاز]. وتلزمه تلك الغرابة فى الاستعمال زمناً ما بعده قد يفقدها، ويصبح من الألفة والذيوع بحيث تنسى مجازيته ويصير من الحقيقة فالمجاز القديم مصيره الى الحقيقة، والحقيقة القديمة قد يكون مصيرها الى الزوال والإندثار، وتبقى الألفاظ إذا قُدِرَ لها البقاء تنتقل من مجال الى اخر جيلا بعد جيل، وذلك هو التطور الدلالي، فالصلاة التى كانت تعنى الدعاء على سبيل الحقيقة عند الجاهليين أصبحت تعنى الصلاة بأركانها المعروفة عند المسلمين وانتقل معنى الدعاء الى حيز المجاز. إزاءْ هذه المعضلة التى لا يثبت معها ثابتٌ، أجمع العلماء على أن دلالة الألفاظ لا يمكن دراستها لا فى جيل خاص أو بيئة معينة يتحقق فيها قدر مشترك ، من الدلالة أو . حد ادنى ، من المعنى يسمح للناس بالتواصل والتفاهم فى زمان ومكان معين ، وهو ما يعرف ب[مركزالدلالة]، أما المعانى التى يتباين الناس فى فهمهم لها كلٌ وفق تجربته النفسية الخاصة، أو تلك التى تتسم بالطرافة والتى يروج لها الشعراء والأدباء، فقد حُسِرَت فيما أُطلق عليه [هامش الدلالة]. فى هذا الإطار يأتى تعريف د.إبراهيم انيس للدلالة المركزية كنوع من الفهم التقريبى الذى ينطوى على نوع من التسامح والتنازل تم من قبل المستخدمين للغة تم عن تلك الفروق التى تميز شخصاً من شخصريم ولكننا لا نستطيع التسليم بما رتبه ديم أنيس على هذا التعريف من نتائج فى قوله: بينما تجمع الدلالة المركزية بين الناس، تفرق بينهم الدلالة الهامشية، وبينما تساعد الأولى على تكوين المجتمع وتعاونه وقضاء مصالحه، قد تعمل الثانية على خلق الشقاق والنزاع بين افراده. والناس فى حياتهم العامة يعتمدون على الدلالات المركزية ويكتفون بها عادة، وهو من يمن الطالع أو رحمة الخالق بعباده، وإلا كانت الحياة جحيماً لا يُطاق، كلها شقاق ونزاع وسوء فهم بعضهم لبعض يهيم وتسود الدلالة الهامشية فى بعض مجالات الحياة، وتصبح حينئذ شراً مستطيراً لبنى الإنسان، وفى هذا البحث نعارض نظرة الدكتور انيس للدلالة الهامشية بوصفها شراً مستطيراً !

انظر د:إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، القاهرة، الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة ١٩٨٤، ص ١٢٧ - ١٣٣.

٣- السابق ص١٠٨ .

٤- E.Cassirer; Essai sur L'Homme; traduit de l'anglais par Nobert Massa; Paris; Min

٥- د.نزار عيون السود، نظريات الأسطورة، عالم الفكر، المجلد ٢٤، العددان الأول والثاني، يوليو سبتمبر أكتوبر ديسمبر ١٩٩٥، ص ٢١٤.

٦- جان فرنسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة أحمد حسان، القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٤، ص ٢٠.

٧- د.عفت الشرقاوى، أدب التاريخ عند العرب، ص ,١٦٠

٨- يعرف برونل Brune العمل الأدبى الجيد الذى لايستهدف التأثير فحسب، بل يساهم فى نقد سطح المجتمع وأيديولوجيته الزائفة فى سبيل مفهوم جديد للحياة « إن انتاج مثل هذه الأشكال المتميزة الغريبة من الأدب «تهب للحياة مفهوماً جديداً أوهى بمثابة عقلنة جديدة للحياة إن

صح هذا التعبير، فهى أعمال مخالفة لتلك الأعمال التقليدية التى تعكس كالمرايا المتكسرة مقتطفات من السطح الاجتماعى. إن أعمال الفن الحقيقية الحرة الغير المنتفعة تستمتع - بنوع من العرفان: الفاعل يجد ذاته فى الموضوع الذى يتأمله فى ذات الوقت الذى يظهر فيه المجتمع وأصحاب الأيديولوجيا الذين يساندونه وقد بانت ثغراتهم وسقطاتهم . التناقض الذى يسم العمل الأدبى الجيد يتمثل فى تحقيق هذا العمل لطبيعته المثالية وبنائه لنفسه من خلال مسافة نقدية من المعطى المباشر فهو يعلم المجتمع بقدر ما يعلمه، وهو يصور بقدر ما يحول ويبدل عمارة المجتمع وخلله، فهو حامل لبشرى ضرورية لكل حياة ثقافى».

Brunel' opcit; p. 123

٩- انظر . نزار عيون السود ، المرجع السابق ، من ص٢١٣ إلى ص٢٣٢ .

١٠- Paul Chauchard; Le langage et la pensée; Paris; P.U.F; 1983; p. 26 à 31; et p.59 à 66.

١١- Ricoeur; Le conflit des interprétations; Paris Seul; 1969; p266.

١٢- Vladimir Jankélévitch; Le je ne said quoi et le presque rien: 2- La méconnais sance; le malentendu ; Paris Seuil, 1980; p.30.

١٤- العمدة لابن رشيق ص, ١٣١

١٥- العمدة ص١٣٤ .

١٦- العمدة ص١٩٧ .

١٧- معجم علم الأخلاق ، مجموع مقالات روسية ، ترجمة توفيق سلوم ، دار التقدم ، موسوكو ، ١٩٨٤، ص٢٣ .

١٨- انظر مجلة فصول المجلد الرابع العدد الثانى ، ١٩٨٤ ، ص٣٠٣ / ٣٠٤ .

١٩- حديث السيدة عائشة وقد سألت عن الهجرة ، صحيح البخارى ، القاهرة ، دار الشعب ج٥ ص٧٣ .

٢٠- معجم علم الأخلاق ص١٨ .

٢١- ابن هشام ، السيرة النبوية ، تحقيق فهمى السرجانى ، القاهرة ، المكتبة التوفيقية ، ج٢ ص٣٢ .

٢٢- لسان العرب : مادة شفع .

٢٣- فى فلسفة الحضارة الإسلامية ، بيروت ، دار النهضة العربية ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨١ ، التفت الدكتور عفت الشرقاوى فى كتابه «فى فلسفة الحضارة الإسلامية» إلى الفرق بين الحركة فى التاريخ الجاهلى والحركة فى التاريخ الإسلامى - وذلك بالنظر إلى مفهوم الزمان فى القرآن - بقوله عن فكرة الغائية فى الإسلام في تغيير النظر إلي التاريخ ، فالإسلام - في رأيي - ووفق مفهوم التقوي لم ينفتح بالمسلم علي المعلوم، وفي مقولة المعلوم هذه ما فيها من تقاعس للهمم، وتثبيت للمثل بما يقف بالحركة الإسلامية عند الجمود والتواكل. وبمايقصر حركتها علي الطموح للذة أو العدوان. كما أن عرضنا للملامح الأساسية للعالم الآخر في القرآن تتنكر للمعلوم عنه، فهذا عالم ممتد في الزمان، وفي المكان امتداد السموات والأر، والمحاكمة فيه للضمير ولله، وككل هذا ليس شيئا عيانياً ملموساً معلوماً. وإنما الشوق في الإسلام صار شوقاً لسدة المنتهي، للقيم العليا، للقاء الحق، كدحاً وكشفاً لا علماً مسبقاً أو استيعاباً مطلقاً، فكل وصول إلي سدرة المنتهي قد يعقبه عودة لبدء هجرة جديدة وترق أبعد، كما تمثل في حديث الاسراء.

منى كامل العيسوى

المعتقدات الشعبية حول الأضرحة اليهودية

تعد دراسة المعتقدات الشعبية من أصعب الموضوعات وأشقها، لأنها كامنة فى صدور الناس وترتبط بالجانب الروحى وليس المادى، بالإضافة إلى أنها تنتشر بين الفلاحين والحضر، بين المثقفين وغير المثقفين.. لذلك كله يمكننا أن نلتمس الصعوبة البالغة التى يتعرض لها الباحثون داخل مجال دراسة المعتقدات الشعبية على وجه العموم، والمعتقدات الشعبية اليهودية بشكل خاص، وهو موضوع الكتاب الذى تناولته بالدراسة - النظرية والميدانية - الدكتورة **سوزان السعيد** يوسف بعنوان «المعتقدات الشعبية حول الأضرحة اليهودية - دراسة عن مولد **يعقوب أبى حصيرة** بمحافظة البحيرة» صادر عن دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ١٩٩٧.

يقع الكتاب فى ٢٣١ صفحة بخلاف الصور الملونة التى تضمنت دليل العمل ووثائق الجنيزا، وقد اعتمدت الكاتبة على عدد كبير من المراجع العربية والأجنبية والعبرية، لتضع تحت أيدينا هذه الدراسة - المتخصصة والنادرة - والتى تم تقسيمها إلى أربعة أبواب يعقبها خاتمة.

تتناول الكاتبة فى هذه الدراسة المعتقدات الشعبية حول الأضرحة اليهودية فى المغرب وإسرائيل ومصر، وتهتم بشكل خاص بالمعتقدات التى تدور حول مولد **«يعقوب أبى حصيرة»** الذى يقع ضريحه - بالتحديد - فى عزبة دمتيوه بجوار مدينة دمنهور/محافظة البحيرة؛ وتشير بداية إلى أن هذا الضريح يحظى الآن باهتمام بالغ على الأخص بعد تطبيع العلاقات بين مصر وإسرائيل حيث يحضر إلى مصر سنويًا آلاف من اليهود من شتى أنحاء العالم للاحتفال بذكراه.

وقد أشارت - في المقدمة (ص٥) - إلى أن الدراسة الميدانية التي قامت بها أثبتت أنه لا يوجد في مصر سوى ضريحين لليهود، يوجد الأول في المحلة الكبرى بمحافظة الغربية، وهو ضريح سيدى «الأمشاطى» الذى لا يقام له أى احتفال في الوقت الراهن، بينما يقع الثانى وهو ضريح **أبى حصيرة** - موضوع الدراسة - في محافظة البحيرة.

تعرضت الكاتبة في الباب الأول إلى العلاقة بين ثقافة العبريين وثقافة الشرق القديم، وتهدف من خلال دراسة هذا الجانب إلى توضيح أوجه الشبه بين المعتقدات الشرقية القديمة وأثر هذه المعتقدات اليهودية والتصوف اليهودى، وذلك في فصلين؛ يتناول الأول دراسة معتقدات الشرق الأقصى، بينما يناقش الثانى دراسة معتقدات الشرق الأدنى

وتقول إن أهم معتقدات الشرق ظهرت في الهند والصين واليابان، حيث تعتبر الهند هى المنبع الحضارى الذى كان له التأثير الواضح على ثقافة الشرق الأقصى، حيث ظهرت فيها العديد من المعتقدات من أهمها: الهندوسية (البراهيمية) وهى ليست عقيدة واحدة إنما عدة عقائد تتسامح مع بعضها البعض داخل إطار الطبقات الاجتماعية المتغيرة لأنها تصور تقاليد الهند وعاداتهم.

ومن العقيدة الهندوسية ظهرت عقيدة أخرى وهى الجينيه Jainism (عبدة البطل) - ص٣١ - وقد اخذت هذه العقيدة موقفًا سلبيًا من الحياة ووضعت أسسًا قاسية للعبادة والتقشف من أجل الخلاص من الحياة عن طريق الانتحار أو الموت البطىء.

أما البوذية وهى قمة تطور العقيدة الهندوسية - كما تقول الكاتبة - هدفها السلام مع الذات كطريق للدخول في النرفانا والبعد عن العنف.

وفى الصين ظهرت العقيدة الكنفوشية التى لم تختلف عن العقيدة الهندية في الاعتماد على العقل كأداة لتحويل العبادة إلى ضرب من الممارسات العملية، وتشير الكاتبة إلى أن «**كونفوشيو**» كان أحد الأولياء الذين يتلقون الكشف الإلهى من السماء.

وقد ارتبطت بها المعتقدات اليابانية لتتحول البوذية إلى العقيدة الشنتوية Shan-tao، التى مزجت بين البوذية وعبادة مظاهر الطبيعة وكذا عبادة الامبراطور (أى عبادة الآباء).

هذا ماذكرته الكاتبة عن المعتقدات في الشرق الأقصى؛ أما بالنسبة للمعتقدات في الشرق الأدنى، فقد أكدت أنها كانت أقوى تأثيرًا على المعتقدات العبرية ويرجع ذلك - كما تذكر - إلى العلاقات الحضارية المباشرة من قبل إيران وفارس، حيث تتلخص العقيدة الفارسية في الصراع بين إله النور وإله الظلام اللذين يصارعان الإنسان في حياته الدنيا، ومن أهم العبادات الفارسية الإيرانية: عقيدة «**زرادشت**» الذى أعاد تطوير الديانة المجوسية التى تطورت من بعده على يد «**مانى**»، ومن ثم «**مزدك**».

أما بالنسبة للعقيدة الإغريقية.. فقد نادت بعبادة البطل الذى كان يتميز عن البطل العبرى، حيث أن البطل الإغريقى صاحب قدرات روحية تمكنه من تلقى الوحى الإلهى، كما أنه لابد وأن يكون مفكرًا متأملاً.

وكان أثر المعتقدات المصرية ظاهرًا على كنعان بسبب خضوع **كنعان** للحكم المصرى لسنوات طويلة، كما أن التأثير المصرى على الثقافة العبرية جاء بطريقة غير مباشرة فى الثقافة الكنعانية، وهناك أوجه شبه بين شريعة **موسى** وشريعة **اخناتون**.

أما المعتقدات البابلية فعنها قالت الكاتبة: إن مدينة بابل، الموطن الأصلى **لإبراهيم** جد الشعب العبرى الذى عاصر **حمورابى**، كما كان لبابل أثر فى ثقافة العبريين بعد السبى البابلى (ص٦٣).

من هذه الممارسات الشعبية المختلفة، امتزجت المعتقدات الشرقية مع معتقدات الثقافة العبرية لتكون مايعرف بفلسفة التصوف اليهودى التى ساعدت بدورها على الممارسات الشعبية، ومن ثم نمت عقيدةالإيمان بالصديقين اليهود.

تنتقل الكاتبة من تناول موضوع المعتقدات فى الشرق الأقصى والأدنى - بشكل عام - إلى تناول المعتقدات حول الأضرحة فى كل من المغرب وإسرائيل وذلك فى الباب الثانى من هذه الدراسة حيث تم التركيز على الظاهرة فى المغرب على وجه الخصوص لأن المغرب كانت بيئة خصبة لنمو ظاهرة المعتقدات بسبب الظروف السياسية والاجتماعية التى أحاطت بحياة اليهود.

تتعرض فى الفصل الأول إلى شرح مفاهيم الدراسة وتوضيحها فى الفكر اليهودى؛ أول هذه المفاهيم هو: «الصدِّيق»، حيث استخدمت الكاتبة لفظ «صدِّيق» الذى يعرف باسم «ربى» Rabbi، ويطلق عليه اليوم فى إسرائيل لقب «الأدمور» وهو اختصار لثلاث كلمات عبرية هى (ادينينوا، مورينوا، رابينوا بمعنى) سيدنا، أستاذنا، معلمنا). وقد أخذ هذا اللفظ - كما تقول - دلالات متعددة عبر العصور المختلفة، ولكنه فى المفهوم الشعبى كان بمعنى الرجل ذى القدرات الإلهية الخارقة، كما أنه ارتبط بمفهوم خاص فى اليهودية، وهو مفهوم المخلص الذى ينقذ الأمة.

أما مفهوم التصوف اليهودى فقد تناولته الكاتبة باعتباره (حركة) اتخذت من العقيدة الشعبية عن الصدِّيقين وسيلة لربط الأمة اليهودية بطقوسها وتقاليدها فى فترات الشتات اليهودى من أجل الاتصال الثقافى بين اليهود فى شتى البلاد خاصة فى المغرب وفلسطين والعراق ومصر.

ثم تتناول الكاتبة فى الفصل الثانى «الخلفيات الثقافية لليهود فى المغرب» لتؤكد أن المغرب كانت بيئة خصبة لنمو عقيدة الصدِّيقين، وذلك يرجع إلى الظروف السياسية والاجتماعية فى تلك البلاد من ناحية، وما تميزت به من عزلة جغرافية وجماعات عرقية متعددة من ناحية أخرى.

وبعد ذلك تتعرض إلى دراسة أضرحة المغاربة فى المغرب وإسرائيل للتوصل إلى تطورها بعد أن انتقلت إلى إسرائيل وقد كان هذا هو هدف الفصل الثالث لتشير الكاتبة إلى أمثلة عديدة من الأضرحة اليهودية .

كما أكدت أن الاحتفال عند الأضرحة له مغزى معين فى حياة اليهود فى المغرب، حيث يعد مناسبة اجتماعية للالتقاء باليهود من شتى أنحاء العالم.

وبعد ذلك تتناول الأضرحة فى فلسطين والتى يوجد منها العديد أيضا ودارت حولها الأساطير

والقصص التى تناقلتها الأجيال، خاصة الأضرحة التى وجدت فى الأماكن المقدسة التى اعتبرت مزارات يحج إليها اليهود مثل الحائط الغربى والصخرة المقدسة فى أورشليم.

وللدراسة الميدانية التى قامت بها الكاتبة عن مولد **يعقوب ابى حصيرة** وكذلك عن الممارسات الاحتفالية التى يقوم بها اليهود فى هذه المناسبة بأشكالها المختلفة، من الأمور الشاقة لأى باحث بسبب الإجراءات الأمنية المشددة التى تمنع دخول أى مصرى لمكان الاحتفال، وهذا المجهود المضنى لابد وأن يُحسب للكاتبة، حيث أفردت الباب الثالث لعرض هذا الجانب من الموضوع، لتضع تحت أيدينا الإجابة عن بعض التساؤلات التى ذكرتها وهى:

١ ـ ما النمط المشترك بين ضريح الصدِّيق **أبى حصيرة** والمعتقدات المرتبطة به من جهة والثقافة الشعبية لدى سكان المنطقة التى يقع بها ضريح **أبى حصيرة** من جهة أخرى؟.

٢ ـ ما العوامل التى تقف وراء ظاهرة الاعتقاد فى الصدِّيقين اليهود داخل وخارج إسرائيل؟ وما القوى التى تدفع وتحرك وتساعد على استمرار هذه الظاهرة؟.

وقد كانت الإجابة على هذه التساؤلات محور الثلاثة فصول فى الباب الثالث، حيث يتناول الفصل الأول، شخصية **أبى حصيرة** وعائلته، فتقول الكاتبة «إن **يعقوب أبو حصيرة** هو الصديق الثانى من حيث المكانة بين الصديقين. فى إسرائيل بعد **شمعون بن يوحى وهو حسيدى** واضع كتاب «الزوهر» الذى يرجعه اليهود إلى الألف الثالث ق.م.، ويحتفل بموته كل عام ألف زائر وتعيش عائلة هذا الصدِّيق الآن فى جنوب إسرائيل فى بئر سبع وعائلة مقدسة.

ومن خلال الدراسة الميدانية التى قامت بها الكاتبة اتضح أنه يوجد ضريحان باسم **يعقوب ابى حصيرة**: أحدهما فى مصر فى محافظة البحيرة وهو ضريح الجد **يعقوب ابى حصيرة**، وضريح آخر فى إسرائيل باسم **إسرائيل أبى حصيرة** وهو ضريح حديث يقام له احتفال فى بئر سبع.

كما تذكر أن ضريح **يعقوب ابى حصيرة** الذى يوجد فى عزبة دمتيوه، هو ضريح قديم جدا يرجع إلى عام ١٨٨٠، وقد تم تجديده عام ١٩٤٥.

هذا هو ملخص مانشرته الكاتبة فى الفصل الثانى؛ لتنتقل بعد ذلك ـ بشكل خاص ـ إلى عمق المعتقدات اليهودية حول **يعقوب ابى حصيرة**، وهذا الجزء المنوط به جاء فى الفصل الثالث من هذه الدراسة، فتشير الكاتبة إلى أن هناك معتقدات من أجل علاج بعض الأمراض كالعقم والأمراض الجلدية، بالإضافة إلى علاج الحيوانات.

أما المعتقدات حول الضريح فكان للرواة دورهم فى سرد الكثير من الكرامات والمعجزات حوله.

وقد نقلت الكاتبة صورة حية للاحتفال السنوى (هلولاه)، بدءًا بقيام الرحلة من مدينة القاهرة ومرورًا بالصلاة وإشعال الشمع والذبح وانتهاء بالقصائد المنشودة (من ص ١٦٠ ـ ١٨٠)، لتؤكد أن ممارسات اليهود عند الضريح تشبه الممارسات الشعبية فى

الديانات الأخرى، إلا فى بعض الرموز الخاصة بالديانة اليهودية.

ولما كانت العناصر الفولكلورية تتصل ببعضها فقد تعرضت الكاتبة إلى أحد أنواع الأدب الشعبى، التى لعبت دورًا هامًا فى بعث الأمل فى الخلاص اليهودى، رغم افتقارهم إلى السياق التاريخى أو الجغرافى، وقد ناقشت ذلك فى الباب الرابع حيث تعرضت إلى الحكاية اليهودية والحكايات عن **إسرائيل أبى حصيرة فى إسرائيل**.

لتشير من دراسة هذا الجانب إلى أن القصص الشعبى يساعد على زيادة المؤمنين بالصديق، فغالبا بعد موت أحد الحاخامات يسبق عملية تحويله إلى «صديق» عدد من الحكايات والمعجزات التى تنسب إليه، وتتردد الأساطير عن قدرته الخاصة التى يمتلكها والمعجزات التى قام بها من أجل إنقاذ اليهود وقت الشدائد. وإضافة إلى ذلك - تقول - أن إسرائيل استطاعت أن توظف الحكاية الشعبية لخدمة الاندماج الثقافى بين الجماعات العرقية المختلفة فى إسرائيل ومن أجل نشر الهدوء فى المجتمع الملىء بالتوترات العرقية والدينية والصراعات السياسية.

وقد توصلت الكاتبة من خلال هذه الدراسة إلى أن الاحتفال بالصديقين يوضح أبعادًا مختلفة تتمثل فى البعد الدينى والاجتماعى والنفسى والفنى والاقتصادى والسياسى، وذلك فى خاتمة موضوعها (من ص ٢٢٣ إلى ص ٢٣٠).



سيد محمود القمنى

الإله الضحاك*

إسحق و(الإله الضحاك)

إبان بحثنا بدت لنا بعض الغوامض التى يمكن بحلها، أن تلتقى نتائجها مع ما قلنا حتى الآن وتؤكده، ناهيك عن كون هذا الحل يفسر لنا علاقة بنى إسرائيل بالهكسوس بتوضيح أكثر إضاءة وإدهاشا. كما أن بعض الغوامض التى سنتناولها ستعطينا مزيداً من الأدلة على مدى تغلغل العقائد المصرية فى العقائد الإسرائيلية من بعد، مع غرض رئيسى من هذه المباحث يهدف إلى ربط كل ما وصلنا إليه بما هو آت، خاصة ما تعلق بعلاقة للنبى موسى والخروج الإسرائيلى من مصر، بكل هذا الرتل الذى جهدنا وراءه حتى الآن.

وأول هذه الألغاز المطلوب حلها، هو ماترويه لنا التوراة حول البطرك إبراهيم الذى شاخ هو وزوجته سارة، لكن إرادة الله كانت أن ينجبا ولداً يكون ابا لنسل عظيم، ذلك النسل الذى سيأتى من يعقوب بن إسحق بن إبراهيم، يعقوب هو الذى أسماه الله إسرائيل، نسله هو (بنى إسرائيل).

ولتحقيق الخطة الإلهية ذهب الرب ليقابل إبرهيم ويشكو له مما وصل إليه شعب يعيش فى بلاداً أدوم من تدن خلقى، إذ يأتون الرجال دون النساء شهوة، ويتعشقون الصبية المرد، وينفرون من الغيد الحسان. وإبان الحوار الذى دار بين الرب وخليله حول رغبة الرب فى القضاء المبرم على مدينتى عاد وثمود أو عمورة وسدوم الأدوميتين، يخبر الرب خليله بقرار الميلاد العجيب لإسحق حين يقول لإبراهيم:

أين سارة امرأتك؟ فقال : هاهى داخل الخيمة، فقال: إنى أرجع لك نحو زمان

* هذا هو عنوان الفصل الثانى والعشرين من كتاب (النبى موسى وآخر أيام تل العمارنة، والكتاب تحت الطبع)

الحياة ويكون لسارة امراتك ابن. كانت سارة سامعة فى باب الخيمة وهو وراءه، وكان إبراهيم وسارة شيخين متقدمين فى الايام، وقد انقطع ان يكون لسارة عادة (حيض) كالنساء، فضحكت سارة فى باطنها قائلة: ابعد فنائى يكون لى تنعم؟ وسيدى قد شاخ؟ (اى إبراهيم) فقال الرب: لماذا ضحكت سارة قائلة افى الحقيقة االدوانا قد شخت؟ هل يستحيل على الرب شىء؟ فى الميعاد ارجع إليك نحو زمان الحياة ويكون لسارة ابن. فانكرت سارة قائلة: لم اضحك لانها خافت، فقال لا بل ضحكت.

تكوين ١٨/٩ - ١٥.

ومع استمرار القراءة يخبرنا الكتاب المقدس أن سارة قد ولدت فى شيخوختها طفلا:

ودعا إبراهيم ابنه المولود الذى ولدته له سارة إسحق.. وكان إبراهيم ابن مائه سنة حين ولد له إسحق إبنه، وقالت سارة: قد صنع الله إلىّ ضحكا، كل من يسمع يضحك لى.

تكوين ٢١ / ٣ - ٦

وهنا ننقل السمع إلى مصادر أخرى، فننصت إلى روايات المسلمين من أصحاب السير والأخبار وقصص الرسل والأنبياء، يحيطوننا علما نافعا:

قال السدى: قالت سارة لجبريل عليه السلام لما بشرها بالولد على حالة الكبر: ماآية ذلك؟ فاخذ بيده عوداً يابسا فلواه بين أصابعه فاهتز اخضر.. قال مجاهد وعكرمة: فضحكت اى حاضت فى الوقت. وتقول العرب: ضحكت الأرنب على الصفا إذا حاضت، وقال السدى وابن يسار وغيرهم من اهل الأخبار: فحملت سارة بإسحق[1].

والعارف بالتوراة لاشك يعلم دأبها على ربط أسماء المواليد (خاصة فى العصر البطريركى من إبراهيم إلى موسى) بأسماء مواضع جغرافية ومدن، أو أن يحمل اسم المولود دلالة على حدث هام أو نادر قد حدث إبان ولادته، أو ما اشبه، **فيعقوب** سمى **يعقوب** لان ولد ممسكا بعقب شقيقه التوأم **عيسو**، وسمى **يعقوب** عندما كبر باسم **إسرائيل** لأنه صارع الله، **وعيسو** حمل اسما ثانيا **بدوره، هو أدوم،** لأنه لون عيسو وشعره كان بلون الأدمة، أى لون الأرض الحمراء، أى لون الدم أو الشقرة. وفى الأدمة شق تركيبى موروث (دم). **وبنيامين بن يعقوب** سمى كذلك لأنه ابن اليمين.

ورواية التوراة هنا تحاول أن تبلغنا بسر تسمية **إسحق** ومعنى هذا الاسم، لكن على سرعة وعجل يتسم بالغموض فيأتى أهل الأخبار من مؤرخى الإسلام ليجلوا لنا المعنى ويوضحوه. فقد كانت **سارة** عجوزاً قد انقطع حيضها، فلما أراد الله لها الحمل ضحكت أى حاضت على الفور تهيئة لقبول أعضائها لممارسة الحمل والولادة.

فالضحك هو ضحك الفم والأسنان، لكنه أيضا ضحك الفرج، أى انفتاحه، فالفم والفرج ينفتح كلاهما عند فعل الضحك، ولأمر معلوم لدى دارسى الأساطير القديمة، لابد أن يحيل هذا الإله إلى أرباب الخصب

الخضرة. فقد كانت آلهة الخصب القديمة هى المسئولة عن نمو المحصول وعن الرى أى عن ولادة الأرض، وعن خصب الحيوان وزيادة نسله، كذلك الإنسان. وتحفظ لنا القصة الإسلامية رمز ذلك الإله المخصب فى العود اليابس الذى تحول فى القصة إلى عود أخضر، كلون من الإعلان الواضح عن الفعل الذى ارتبط أسمه بالخصب والضحك ودم الحيض.

وكان معلوما فى تلك الأيام الغوابر أن الدم هو المكون الأساسى والمادة الخام للحياة وخصبها، لتكوين الجنين، إذ لاحظ الإنسان البدائى اختفاء دم الحيض مع الحمل فربط بينهما واعتبر الدم معامل الحياة المشترك لكل شىء، لذلك كان اختفاؤه النهائى يعنى توقف الخصب وامتناع المرأة عن منح الحياة والولادة.

وفى الفصول السابقة سبق ذكر إله بذاته يُعد أهم آلهة الأقوام السامية، ومنهم الهكسوس والإسرائيليون الذين تمركزوا شرقى الدلتا المصرية، هو **سيت** المصرى المتحد **ببعل** رب الخصب السامى، وقد شهدنا له عدة تجليات كما فى الحية وطائر الفينيق وفى حيوان عناق البونتى، وهنا يكشف الإله عن تجل جديد سيرتبط وشيكا بعد فقرات **بإسحق**.

وتقول لنا الأساطير المصرية أنه من رأس **سيت** - والرأس محل الحكمة والعقل - انبثق الإله **تحوت**، الذى ينبغى أن ينطق سليما (ضحوت / Tchehuri) إله مدينة اشمون عاصمة الإقليم الثامن بصعيد مصر، بيد أنه كان إلها حديثا بالإقليم، لأنه اندمج هناك عند ظهوره برب قديم للإقليم يحمل اسم (ح.ض - ور)، وكان (حضور) يمثل فى رمزين: الأول طائر IBIS أبى قردان - والثانى هو قرد البابون، لكن هذه الآلهة نفسها رغم صعيديتها فهى ذات منشأ دلتاوى[٢].

وما يعنينا هنا هو أن أهم رموز وتجليات الإله (ض ح و ت) كان القمر، فهو رب القمر لكنه أيضا كان ربا شمسيا . لذلك لقبه المصريون القدماء بلقب (سيد الزمان وحاصى السنين)، كذلك كان حامى الكتاب والمفكرين باعتباره مخترع الكتابة فى الأساطير. وقد ربط اليونان بينه وبين معبودهم (هرمس Heros) الذى يعود للاسم (إرم) أى الإرمى، واعتبروا **ضحوت** هو الصورة المصرية للإله هرمس، وقد صور المصريون **ضحوت** إما فى صورة رجل برأس أبى قردان (الأبيس)، أو بصورة أبى قردان الكاملة، أو بصورة قرد يضع فوق راسه قرص القمر فى حالة الحلالة يضم بداخله قرص الشمس فى حالة البدر مما يؤكد قمرية **ضحوت** وشمسيته معا.

وكما اعتدنا فى عملنا هنا، نعود إلى لسان العرب نبحث عما تركه الزمان من معانى المفردات، فنجد الجذر (ضحا) فى العربية هو من طلوع الشمس وارتفاع النهار، لكن الكلمة تقال أيضا عن القمر وطلوعه، إذ يقول العرب ليلة ضحياء وأضحيانة أى ليلة مقمرة لاغيم فيها، كما سميت الضحية كذلك لأنها تذبح عند الضُحى، وفى القرآن الكريم آيات تقسم بظواهر الكون ومنها «والضحى والليل إذا سجى»، حيث قرنت الآيات بين الليل والضحى، مما يشير إلى أن الضحى المقصود هنا هو القمر، بالقلب تصبح (وضح) والثنائى منها (وض) و (وضا)، (والوضح) فى لغة العرب هو بياض القمر كما هو بياض الصبح[٣].

وللمـزيد من أجل جـمع مـعـانٍ تزيدنا إيضـاحـا ووضـوحـا، نجد قـرد البابون على وجه التحديد رمزاً لضحوت دون بقية أنواع الفصيلة القردية. ويسمى فى الإنجليزية الوسيطة والفرنسية القديمة Babuin من اللاتينية الوسيطة Babewynus، لكن المعجم هنا يقدم لنا تقريراً حول الكلمة موجزاً يقول: وأصل هذه الكلمة مجهول. هنا يذهب الباحث على خشيم إلى أن تلك الكلمة لها أصل واضح فى العربية فهى مأخوذة من مأمون/ ميمون ويدعم هذا التخريج أن **مونتجومرى وات** يقول: إن معنى Baboon هو سعيد أو محظوظ أو ميمون Lucky. وفى العربية نجد الشق الأول من اسم الإله القردى بابون القمرى (ضحوت) هو (ض ح) وهو مقلوب الشق الأول من الإله الذى اندمج معه (ح ض. ور). والشق (ح ض) هو بلا خلاف (ح ظ) والحظ يعنى السعد واليُمن، ثم أن العربية تسمى هذا القرد (سعدان) من السعد، وميمون من اليُمن التى تلتقى مع بلاد اليمن بلاد السعد أو كما سميت (العربية السعيدة). ولم تزل بلاد اليمن إلى يومنا موئلا لقرد أو سعدان البابون الذى ينتشر فيها انتشاراً واسعا.

والاصطلاح العامى الذى يطلق على هذا القرد كتبته اللاتينية: Cyno-Cephalus-Hamedryas، وعلى الفور نلحظ أن المقطع الأول Cyno فى اليونانية Vuno أى كلب، ثم المقطع الثانى فى الكلمة Cephalus وتعنى رأس، لتصبح الكلمة جميعا تعنى: القرد الكلبى الرأس، وهى الصفة التى تطابق تماما قرد البابون، فرأسه أقرب إلى رأس الكلب، أو ربما الضبع.

ويزداد ترابط هذا المعبود الكلبى الرأس بالكلب عندما نتذكر ملحوظة **استرابون** عند زيارته لمصر، إذ لاحظ أن فى مدينة مصرية اسمها كينوبوليس أى مدينة الكلب، كانت تتم عبادة الإله أنوبيس رب الموتى الكلبى، وأنه كانت تقام هناك مأدبة مقدسة للكلاب، كما لاحظ أن أهل بابليون فى زمانه كانوا يعظمون الكيبوس وهو القينوقفالس/ القرد الكلبى الراس(٤).

والطريف أن نجد قرد البابون/ ضحوت رب الحكمة، يرتبط تماما بمعبود البوادى السامية (**سيت**)، فهو قد خرج من رأسه، ثم نستمع إلى **بلوتارك** يقول: «ويسمى توفون.. سيت **بابون** Bebon وسمو Smu.. وفوق ذلك يسمون.. الحديد عظم توفون كما ذكر مانيتون»(٥).

وهكذا فإن الإله المتعدد الأسماء (سيت/تيفون/بعل حداد/ بعل صافون) يأخذ لقب (**سيت بابون**)، أى سيت القرد البابونى، وكان له لقب آخر هو (سمّوه) علامة على السيادة والسلطان، أما الأكثر إضاءة فهو ربط هذا المعبود فى عبارة **بلوتارك** العابرة بموطنه فى بلاد مديان، حيث كان القينيون صناع الحديد الذى هو فى الأسطورة عظام سيت/تيفون. والطريف أن نصوص مصر القديمة كانت تشير إلى الطوائف السامية من الخابيرو بالكلاب(٦)، أما العابيرو فكانوا يصفون أنفسهم بها، وهو مايرجح أنها كانت صفة مستحبة تيمنا بالمعبود(٧). لكننا نجد اسم الإله المصرى القردى ح ض . ور/Hd.wr لقبا أكثر منه اسما وهو ما يفضى إلى ما نقصده مع الإله الضحاك فالكلمة العظيم(ح ض. ور/تترجم على التدقيق بالأبيض العظيم (ح ض= أبيض ور = عظيم)، فهل يمكن أن يسعفنا لسان العرب فى فهم سر تلك التسمية الغريبة تماما؟ إن مادة (حضأ) تقول: «حضأت النار التهبت.. وحضأت النار سعرتها.. وحضو

النار تحريك جمرها، وهو ما يشير إلى طبيعة البابون الشرسة الحادة، خلافا لبقية الفصيلة القردية كالشمبانزى والنسناس مثلا(٨).

والكلمة (ح ض) أى الأبيض تطابق العربية (ح ى ض) دون التباس، لكنها بالقلب تصبح (ض ح) لتشكل الشق الأول من اسم ضحوت، والثلاثى من ض ح هو ضحك، أما ضحوت نفسها فهى كلمة واحدة متكاملة، هى ضحوك، أو هى الضحاك، وتحت مادة (ضحك) نقرأ فى لسان العرب:

ضحك: الضحك معروف: ضحك يضحك ضحكا.. وفى الحديث يبعث الله السحاب فيضحك أحسن الضحك.. وضحكت الارض إذا أخرجت نباتها وزهرها.. والضاحكة كل سن من مقدم الأضراس مما يند عند الضحك، والضاحكة السن التى بين الأنياب والأضراس وهى أربع ضواحك.. والضواحك الأسنان التى تظهر عند التبسم.. والضحك الثغر الأبيض.. والضحك الثلج والضحك أيضا طلع النخل حيث ينشق، وقال ثعلب: وهو ما فى جوف الطلحة.. وضحكت النخلة واضحكت اخرجت الضحك.. وضكت المرأة إذا حاضت وبه فسر بعضهم قوله تعالى: ضحكت فبشرناها بإسحق وانشد تابط شراً:

تضحك الضبع لقتلى هذيل
وترى الذئب بها يستهل

قال أبو العباس : تضحك هنا تكشر وذلك أن الذئب ينازعها على القتيل فتكشر فى وجهه وعيداً.. قال ابن سيدة **وضحكت الأرنب إذا حاضت قال :**

وضحك الأرانب فوق الصفا
كمثل دم الجوف يوم اللقا

يعنى الحيض فيما زعم بعضهم. قال بن الإعرابى فى قول تابط شراً (**تضحك الضبع لقتلى هذيل**) أى أن الضبع إذا أكلت لحوم (الناس أو شربت دماءهم طمثت وقد أضحكها الدم، وقال الكميت:

وأضحكت الضباع سيوف سعد
لقتلى مادُفَنّ ولا ودينا

.. أراد الشاعر أنها تكشر لأكل اللحَم.. وقيل معناه أنها تستبشر بالقتلى إذا أكلتهم فيهر بعضها على بعض فجعل هريرها ضحكا.. وقال الأخطل فيه بمعنى الحيض:

تضحك الضباع من دماء سليم
إذا رأتها على الحداب تمور

.. والضحك من الطرق **ما وضح واستبان..** والضاحك حجر أبيض يبد وفى الجبل، والضحوك الطريق الواسع.. ويقال: **إن القرد يضحك إذا صوت.. والضحاك بن** عدنان، زعم ابن داب المدنى أنه **هو الذى ملك الأرض.**

وعليه فإن الضحك هو الجلاء والوضوح والبيان وظهور الثنايا من الفرح، وله علاقة وطيدة بخصب الارض والزرع والحيوان كالارنب والضبع وكذلك

بخصوبة الإنسان، والقرد يضحك إذا كشر عن أنيابه هياجا أو سروراً، ولقب القرد فى مصر القديمة (ح ض) وتعنى الحضاء أو البسام وتضاف لها (ور = كبير) فيصبح: **الضحاك الكبير**، وهو بالضبط ماتعنيه عبارة (الأبيض الكبير)، لأن الضحك يكشف عن بياض الأسنان ويبين عنها.

ونموذجا لذلك كمثال آخر نجد ضمن آلهة مصر القديمة إله السمك (**سمك**) أو (*سبك*) وهو التمساح، ونجد اليوم قرية من أعمال المنوفية لم تزل تحمل اسمه فهى (سبك الضحاك)، مما يشير إلى أنه قد حمل صفة الضحاك لأن التمساح يفتح فمه ساعات طويلة ليفصح عن أسنانه البيضاء.

وهكذا نجد نظريتنا تتدعم بجديد يؤكد صحة ما وصلنا إليه فى الفصول السابقة، فاللغة العربية أكثر ماخصت الضبع بالضحك وبالحيض، ولعلنا لم نزل نذكر عناق البونتى الشبيه بالضباع، وكيف قرنه لسان العرب بتصويت القرد (ضحوت)، وضحوت هو البابون ذو الرأس الضبعى كما لو كان قرداً قد مسخ ضبعا أو العكس، ناهيك عن الشبه الواضح للقرد بالانسان، وهو ما انعكس فى اعتقاد عن مسخ آخر وهو مسخ البشر إلى قردة. ونتذكر أيضا طائر الفينيق آكل الحيات القادم من بلاد العنز العربية، لأن أبى قردان المصرى يسمى فى الأقطار العربية (أبو حنش، أبو منجل، حارس، **عنز**)، واللاتينية تسميه Ibis religiosa أو Sacred Ibis أى أبيس المقدس، لكن هذه الفصيلة بالتحديد من نوع طيور أبى منجل، أى أبى قردان) قد أطلقت عليه المصرية القديمة الاسم (هـ ب HB) وأخذتها اليونانية وصرفتها إسميا، فاسمته (هـ ب ى س) أو (ابيس)، وهنا لابد أن نتذكر أيضا إله الريح (هبا)، وأبو منجل طائر يسابق الريح، ولونه أبيض واضح، و(هب) تعنى مايعنيه اسم ضحوت (البياض)، لأن من كلمة هب تأتى كلمة (هبهب) والهبهبة هى البياض والصفاء والبيان، ويُقال: هب النجم إذا طلع، و(هـ ب) هى على النسبة Hby. والطريف أن المصرى لم يزل حتى اليوم يربط (هب) بالفصيلة الكلبية، مبقيا على الصيغة المصرية القديمة، فهو يطلق على نباح الكلاب (هبهبة) الكلاب.

هكذا يمكننا أن نفهم السر وراء اعتبار المصرى للقرد البابون وأبى قردان معا رغم تباعدهما النوعى بين الأحياء، رموزاً للإله ضحوت.

ولمزيد من الفهم سنجد أن الكلمة المصرية القديمة (HBY) قد أدت إلى (هـ ب ن ى Hbny) و (هـ ب ى ن Hbyn) كما عند بدج، ونقلتها اليونانية إلى لغتها فى الاسم Ebenos أى أبنوس وهو الخشب الأسود الصلب، وبهذا الشكل يكون بالمسألة خلل لأن (الأبنوس) أسود بينما أصل الكلمة المصرية يعنى الأبيض الناصع.

هنا نفتح معجم أوكسفورد لنجد الكلمة الإنجليزية ebany تعنى أبنوس، لكن المعجم يستمر شارحا فيقول أنها ربما كانت تحريفا للكلمة Euory أى عاج، والعاج سن الفيل، ناصع البياض. لكن هذا بالتحديد يشكل دليلا على نظريتنا نضيفه إلى رصيد أدلتنا، إذ يتضح مجئ النقيضين من مركز تصدير واحد، مع الأبيض والأسود من الناس، فحملت اللغة العربية وهى تتطور هناك فى بلاد أدوم جينات وراثية تشير إلى المنابت والأصول. لقد اشتقت اليونانية كلمة Ebenos الدالة على

الخشب الأسود من الكلمة المصرية Hbny طائر ضحوت أبى قردان شقيق زميله البونتى (ب ن و) رمز الشروق والضياء القادم من أرض الإله فى الشرق، كما سبق وحدثنا المصرى القديم.

وللطرافة، أو للتأكيد، نجد الكلمة العبرى سن الفيل شى (شن هـ بين) أى العاج الأبيض الناصع، لكن (هـ بين) وحدها تعنى أبنوس.

وطائر (هبنى) يسميه المصريون اليوم (أبو قردان) وهى التسمية التى جمعت بين اسمى ضحوت ورمزيه: تقرد مع طائر الأبيس فهى من مقطعين (أبو = هـ ب ى hby المقطع الثانى وهو تفعيل لكلمة قردن / قردان)، بل أن اسم قردان يعود بدوره إلى المصرية القديمة الواضحة باللفظ والفوناتيك، لأن المصرى القديم كان يطلق على جميع أنواع القردة الاسم (ق.ن.د).

وقد ورد بلسان العرب كما قلنا من هنيهة أن الضحاك أيضا وهو اسم شخص محدد هو **الضحاك ابن عدنان، وعدنان** هو أبو العرب الشمالية المستعربة، ثم ساق اللسان زعما يقول: إن الضحاك هذا هو الذى ملك على الأرض جميعا وكان مقر حكمه فى بابل.

وهناك أسطورة فارسية معروفة حدثتنا عن ملك باسم الضحاك حكم من عاصمته فى الرافدين القديم، وكانت الرافدين تحسب فارسية حتى الفتح الإسلامى العربى لها، فيروى لنا الفردوسى فى رائعته المعروفه بـ(الشاهنامة) أن الكتاب الزرادشتى المقدس قد ذكر الضحاك باسم (إس ـ ت ـ حاك) أو (إزى ـ د هـ ا ك ه)، وكتب الأخبار الإسلامية تقول: إن الضحاك كان ملكا من ملوك النبط لكنه كان كلدانيا حكم فى بلاد الكلدانيين الرافدية القديمة، والأنباط كما عرفنا هم السلالة الأخيرة فى التطور نحو الجنس العربى واللغة العربية قبل ظهور العرب الصرحاء والعربية الصريحة، وأنهم سكنوا بلاد العرب أو وادى عربه فى آدوم. والطبرى يرى أن النمرود كان منوبا على حكم الرافدين من قبل ملك العالم الضحاك بينما الأصل الوطنى للضحاك هو بلاد اليمن، وأنه هجرها واستقر فى بيت المقدس / أورشليم، تلك التى قال لنا يوسفيوس أنها المدينة التى بناها واستقر فيها الهكسوس بعد طردهم من مصر.

وهنا نقتطع من (**مظفر نادوتى**) فقرة شاردة لم يقصد بها شيئا محدداً، لكنها تعنى لنا هنا الشيء الكثير، فهو يقول:

> **يؤكد الفرس أن العرب كانوا حكام العراق وبابل الاقدمين، وانه بعد جامشيد** Gum-shid **الذى كان معاصراً لسام بن نوح احتل دهاق** Dahak **العربى هذه البلاد، ويؤكد العرب انفسهم ذلك، إذ يقول الطبرى المؤرخ العربى المشهور: يدّعى أهل اليمن ان الملك دهاق بن علوان ينتمى إليهم، كما يقال ايضا إن الدهاق هو النمرود الذى ولد فى عهده سيدنا إبراهيم، وانه هو الذى أمر بإحراقه. وقد وصف الفردوسى اكبر الثقات من المؤرخين الفارسيين مملكة الدهاق التى استمرت الف سنة فى شاهنامته**[٩].

ثم يضيف :

> **ويرى المؤرخ الألمانى الشهير دنكر** Dunch-er **ان كلمة كوش** Cuch **المستعملة فى سفر**

التكوين تشمل جميع الأمم التي عاشت في الأراضي الجنوبية كالأثيوبيين والنوبيين. أما قبائل جنوب العرب فيقصد بهم سلالة كوش الذين أسسوا بابل، والذين استقروا على الخليج الفارسي أيضًا(١٠).

وبغض النظر عن تزمين حكم الكوشيين أو الكاسيين الذين أسسوا بابل بألف عام ممثلة ترميزاً في شخصية الضحاك، لترمز إلى رب بعينه لجمهرة حاكمة بذاتها، فإن هناك تزمينا آخر ينقله (نادوثي) عن المؤرخ البابلي (بيرسوس Brushes) الذي عاش في بابل سنة ٤٠٠ق م، وأرخ لبلاده، وتسربت من كتبه المفقودة فقرات إلى المؤرخين الكلاسيك واليهود، ومانيقله نادوثي يعنينا منه فقرة يقول فيها بروسيوس:

كان عدد ملوك بابل العرب تسعا، بلغت مدة حكمهم نحوا من ٢٢٥ عاما (١١).

ومدة ٢٢٥ سنة سنكتشف في الفصول المقبلة أنها كانت الزمن الذي أمكننا تدقيقه لوجود الهكسوس على سدة حكم مصر.

ونعود للشهنامة لنجدها تحوك أسطورة حول الضحاك تقول أنه قد نبتت له في كتفه حيتان لاتهدآن إلا بالاغتذاء على أمخاخ البشر، فكان رمزه الثعبان، أو كان قرينا لثعبان أسطوري معبود (١٢).

ومن جهتهم يصر المؤرخون العرب القدامى على أن الضحاك كان ملكا على بلاد الرافدين القديمة، لكنه كان يمنيا، فما أبعد الشقة، وما أقربها في ضوء هـ و ت ذلك زمن إمبراطورية كبرى من حلفاء كبار، لذلك يعقب المسعودي بقوله: «**إن اليمانية من العرب تدّعي الضحاك وتزعم أنه من الأزد.. وقد ذهب كثير من ذوي المعرفة بأخبار الأمم السالفة وملوكها إلى أن الضحاك كان من أوائل ملوك الكلدانيين النبط**(١٣)».

ونعود للشهنامة التي تخبرنا أن ملك الضحاك قد سقط على يد رمز الخير في الأسطرة (إفريدون) الذي اعتقل الضحاك وسجنه في مغارة مظلمة، **في شعب يقع بين جبلين متناطحين، يضيق مابينهما حتى يرى في النهار الشامس كالليل الدامس. وإفريدون** في الشهنامة هو أول طبيب، فقد أنزلت إليه عشرة آلاف من الأعشاب الشافية كانت تلتف في غيضة حول **شجرة هوم البيضاء**(١٤). والابيض هو اللبان، واللبن واللبان جذر واحد يشير إلى الإبانة والوضوح والجلاء، لذلك يكون منطقيا أن من هزم الثعبان طبيب، لأن المرض عادة ما كان يعزى لسم الثعبان ونفثاته، لكن منها أيضا تؤخذ العقاقير العلاجية، ولم يزل رمز الدواء ثعبانا ينفث سمه في كأس، والمدهش أن الشهنامة تقول إن إفريدون رزق بحفيد أسماه منا جهر، ومعناه يلتقي تماما مع المعاني المصرية القديمة فهو (الأبيض الضاحك). وحتى تكتمل اللوحة نقرأ المراجع الإخبارية العربية فتفيدنا خبرًا نافعا هو: إن هذا الأبيض الضاحك كان حفيداً **لإسحق بن إبراهيم**، إسحق دون غيره وبالذات(؟!!!).

إذن بذلك نكون قد حققنا اسم أسحق بحسبانه هو ذات عين اسم الضحاك معني ومبنى، بل وفيما تضمنته جينات اللغة الحاملة للصفات الوراثية عبر تطورها التاريخي الطويل.

وننتــقل نقلة أخـــرى، فنربط بين اسم **إســحق** بالضحك، **وبالضحـاك** الذى ملك على الأرض جميعا، (وهو مـا يعبـر عن سيـادته على إمبـراطورية كـبرى)، وبخـصب الأرض والحـيض والنبت والولادة، وبين اسم الملك الهكســوسى الذى حكم على إمـبـراطورية عظمى متـرامـيـة الأطراف ـ وهو مـا انتـهـينا إليـه فى الفـصـول السـابقـة، الملك الهكسـوسى الثـانى على مـصـر والذى جاءنا أسـمه عند **مـانيـتون (بنون** Benon)، ونقله منه **يوليوس الإغريقى ويوسفيوس** (بيبون) ولا ننسى هنا ميـمـون/ البـابون، والذى جـاء اسـمـه فى بردية تورين باسم (بنيم)، ووصلنا اسمه على الآثار المصـرية بالرسم (سكا)، والسكة هى حديدة المحـراث. والسكة عـادة مـا ترمز للقضيب الذكورى، ويكنى بها عن القضـيب لأنها تشق تربة الأرض كما يشق القضيب الفرج، فالسكا هى التى تجعل الأرض تحيض وتلد، تجعلها تضحك، فسكا هو الضحـاك. ويدعمنا بشدة هنا أن الكتابة الهيروغليفية (التصويرية) تضع بين حروف اسم سكا حرفا أولا على هيئة رجل يمسك محراثا، وبإهمال الحاء المخففة فى اسم **إسحق** يصبح سك، وهنا فورًا نتذكر عنصرًا هكسوسيا فى مـصـر اثبتنا انه كان يحمل اسم (السكاسك) ومنه جـاء اسم مـدينة الزقـازيق. ثم علينا الا ننسى ان حكام الهكسـوس كـانوا بالأصل فى الأغلب عبـدة للقـمـر، ومع هبوطهم مناطق الخصب عبدوا الشمس أيضًـا وتسمى ملوكـهم فى مـصـر بأسـمـاء تنتـسب إلى رب الشـمس المصرى القديم (رع)، لقد كان سكا شـمسيا وقمريا فى ذات الوقت.

وهذا بالطبع لا يعنى أن **إسحق** المقصود هو **إسحق** التوراة بن **إبراهيم** تحديدا، وكل ما نعنيه أن جميعهم كـانوا ذوى قـرابات وأسـمـاء مـتـقـاربة، وأن الحـاكم الهكسوسى البابون سكا كان ملكا هكسوسيا حكم فى إمـبراطورية كبـرى، وربما كـان هو أصل الأسـاطيـر عن عظيم باسم الضحـاك؛ لكنه أبدًا ليس إلياس ابن إبراهيم، وإن كان الاسرائيليون حلفاء للهكسوس كما عرفنا.

ونقف نعجب من اللغـة المصرية القديمة وهى تطلق على قرد البابون الأسود القاتم اسم الأبيض الكبير وما فى معناها الضحـاك العظيم، وأن يقال فى العاج أبنوس وهو شديد السواد، وأن تكنى العربية عن الصفة المعيبة بعكسها فتقول عن الأعمى (أبو بصير) وعن الكسيح (أبو سـريع)، وإذا تصـورنا فـعـلا أن الملك **النمرود** مـثـلا هو **الضحـــاك**، لعلمنا لماذا حـمل هذا الاسم، لأن كـتـبنا التراثية تصور **النمرود** زنجيا شديد القبح حتى شبهته بالقرود. (وكانت آدوم موئلا لقردة البابون بكثرة).

ولا يفوتنا التنبيه إلى أن لسان العرب نسب الضحاك إلى عـدنان، فـقـال الضحـاك بن عدنان، وعدنان هو أبو العرب المستعربة، ثم هذا كله يفسر بقايا ذكريات ربطت بين الجنس الإسـرائيلى وبين جنس القـردة، وجـاء عنهم فى القرآن الكريم:

﴿فقلنا لهم كونوا قردة خاسئين﴾ ٦٥/ البقرة.

﴿فلمـا عتـوا عن ما نهـوا عنه قلنا لهم كـونوا قردة خاسئين﴾ ١٦٦/ الأعراف.

﴿من لعنـه الله وغـضب عليـــه وجـعـل منهم القردة﴾ ٦٠/ المائدة.

وفى موضع آخر بالشاهنامة رواية أسطورية تتحدث عن العنقاء، التى كانت ـ فى الرواية المصرية ـ تسافر من

بلاد العرب حاملة أبيها إلى منف، لكن الشاهنامة هنا تحدثنا عن شخص باسم (سام) انجب ولدًا شعره أبيض (مما يذكرنا بعيسو أدوم فى الرواية التوراتية) فألقاه ابوه على جبل العنقاء، فقامت العنقاء بتربية الطفل بين صغارها، ثم حملته بعد أن شب صبيا إلى ابيه ليصير ملكا من بعده، وأعطته ريشا من جناحها يمكنه ان يستدعيها بحرق ريشة منه إذا حزبه أمر[١٥] والرواية هنا قريبة مما روى عن رحيل الفينيق لاداء رسالة مشابهة، والترميز يربط بين موطن العنقاء رموطن الوليد الاحمر، وبين كليهما وبين مصر، فى رمز واضح يشير إلى أن ابن العنقاء بالتبنى، ابن الفينيق، ابن الأبيس، ابن ضحوت، ابن القرد، الضحاك، قد صار ملكا عظيما.

وقد أصبح الآن لدينا عدد من التجليات لرب سيناء وأدوم، منها ذلك القرد القمرى ضحوت الذى حمل وجه سيت عناق البونتى ونلاحظ أن البابون فى نقوش رحلة حتشبسوت إلى بونت كان يتربع على صوارى السفن، والشق (بى) و (بو) فى المصرية القديمة تعنى (فم)، فهو (بى - بون) أو الفم البونتى، وهوالفم المعلوم الأمر للمصرى القديم لأنه فم عناق البونتى، ومن هنا لا يكون أصل كلمة بابون مجهولا إنما كان معلوما فى مصر وأدوم.

وقد سبق وقدمنا محاولة تفسير لاسم بلاد بونت عند المصريين القدماء، فقلنا إنه الحجر استنادًا إلى اسم الحجر الهرمى بن بن، وهنا اقتراح آخر لتفسير اسم بونت، فربما جاء منسوبا إلى الفم البونى (البابون)، ثم نعلم أن مشروب القهوة/ البن كان منتوجا من جنوبى الجزيرة/ يمنيا، ولا شك انه قد وجد طريقه مع التجار إلى بلاد أدوم، التى كانت تصدره كمادة عطرية ومادة علاجية، ويدخل البن فى معظم التركيبات العلاجية الشعبية، ولم يزل يستخدم فى قرى مصر كمجلط للدم وحابس للنزيف. وربما حمل اسم البن لعلاقته بالفم البونى/ البابون، وربما كان وراء اسم بونت قرد البابون، خاصة إذاعلمنا أن الكلمة اللاتينية التى تدل على البن هى (كوفى) و (كافى) وهى اختصار بالأحرف الأولى لإسم البابون Ceno) Cephalus)، ثم انها بالضبط (قهوة) العربية لتبادل الفاء مع الواو، فالقهوة هى الكوفى هى الكهفة. فهل ثمة علاقة بين هذا الاسم وبين الكهف والكهوف مساكن أدوم القديمةالتى تحدثنا عنها طويلاً؟

ومن قهوة لدينا مدينة (قها) فى مصر، والعجيب أن تدهشك اللغة بقدرتها على حمل كل تلك الذكريات لأن قها كانت مقر عبادة الإله الضحاك ضحوت، وقد لحظ العامة علاقة (قها) بفعل الضحك وبقيت لديهم ذكريات باهتة عن الإله الضحاك، فاطلقوا على البلدة من باب التفكه (بلد النصف ضحكة) باحتساب الضحكة الكاملة هى (قهاقها).

والدارس للأساطير يعلم أن رب القمر كان على علاقة وطيدة بالمراة، حتى عدته بعض الأساطير إلهة أنثى، وذلك ليتناغم تقلب أوجهه مع إيقاعات المراة البيولوجية فى دورتها الشهرية الحيضية، وكان رباللهواء والريح، وهو ما يستدعى (هوا) رب الريح و (يهوه) كأرباب خصوبة، وهو ما يفسر لنا الضحك باعتباره حيضًا، لأن الضحاك الكبير ضحوت كان هو القمر قرين الحيض الأنثوى.. ومع حيض نقرأ تحت مادة حضض باللسان:

حضض: الحضض ضرب من الحث فى السير.. وهو عقار منه مكى ومنه هندى،

وهو عصارة شجر معروف وقال ابن دريد: الحضض صمغ من نحو الصنوبر والمر.. وأحمر حضى: شديد الحمرة، قال ابن خالويه: يقال حاضت ونفست ودرست وطمثت وضحكت وكادت وأكبرت وصامت. قال المبرد: سمى الحيض حيضا من قولهم حاض السيل إذا فاض.. وقيل الحيض الدم نفسه.

وهكذا اجملت اللفظة معانيهافاوعتها، فالحيض الذى هو فعل الضحك الذى يسببه الضحاك الكبير القمر رب الخصب، فهو يفتح الأرض لتنجب ويفتح فرج الأنثى فتحيض وتلد ويفتح شجرة المر فتنتج لبانها واللبان والصمغ والمر كلها تسيل كالحيض من جرح فى الشجرة ينغلق تلقائيا. وبين معانى حاضت: درست، والدرس هو استخدام السكة فى شق الأرض. وكان الفرعون الهكسوسى الثانى على مصر يحمل اسم **سكا**، وللتأكيد دون اسمه برمز فلاح يحرث الأرض بسكته كما أشرنا من هينهة.

• وفى القصص الإسلامى حكايات عن النبى موسى لم تعرفها التوراة على الإطلاق، ويبدو انها كانت مأثورًا تاريخيا شفاهيا لم يجد طريقه إلى التدوين بالكتاب المقدس، استمر متواترًا حتى زمن الدعوة الإسلامية حيث أعلمنا به القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة، ومن نماذج تلك الحكايا قصة التقاء **موسى** فى موضع يسمى مفرق البحرين لشخصية تراثية باسم **الخضر** الذى صورته الآيات بحسبانه حكيما عظيما يعلم الغيب، كما اضافت إليه الشروح صفات تفسر اسمه بشكل يشير إلى أنه كان ربا للخضرة والزرع، فقد كان إذا جلس على فروة بيضاء اخضرت وإن الأرض تخضر تحت قدميه بالنبات عند مسيره، وأنه حى غائب، حى خالد فى هذه الحياة الدنيا لكنه مختف عنا فقط يظهر كل حين لتحقيق غرض قدسى محدد كلقائه **بموسى**.

ونحن نعلم أن أوزيريس المصرى كان رباللخضرة والزرع والنيل، وربا أيضا للحكمة يمكنه اتخاذ هيئة ضحوت الضحاك رب الحكمة فى أى وقت، كما نعلم أنه قدمات شهيدًا لكنه قام حيا من بين الأموات فى اليوم الثالث يوم القيامة المجيدة، ونعلم أنه خالد فى هذه الدنيا لأنه يحكم فى عالمها التحت أرضى، لكنه كان على استعداد للعودة إلى الأرض دوما لتخصيبها بمائه المخصب ولإنقاذ المصريين من الخطوب.

ويبدو **الخضر** فى الروايات الإسلامية ربا أيضًا للسمك فهو يركب على ظهر حوت، وكان الحوت دليل موسى إليه ليلقاه، وكان أوزيريس بدوره حوتًا وربا للسمك وكل كائن مائى حى. كذلك كان ذو الشرى المعبود الأدومى الذى كان يصور فى هيئة رجل نصفه الأعلى إنسان ونصفه الأسفل سمكة، كذلك **داجون** الذى عبد فى فلسطين فى عسقلان، والغريب أن جميع هذه الآلهة كانت أربابا أيضًا للحنطة رمز الشبع والخير والخصب، حتى **داجون** نفسه اسمه من اسم الحنطة (دجن).

وكان بإمكان أوزير كرب للحكمة أن يتحد بالإله ضحوت الضحاك إسحق الذى هو المختص بالحكمة، وساعتها سيحمل اسمه الثانى حضور، والحضور ظهور النبت هو الخضور هو الخضرة هو الخضر.

الهوامش

(١) الثعلبى: عرائس المجالس.. سبق ذكره، ص ٨١.

(٢) على فهم خشيم: آلهة مصر.. سبق ذكره، ج ٢، ص ٣٥١.

(٣) نفسه: ص ٣٥٢، ٣٥٣.

(٤) استرابون: استرابون فى مصر.. سبق ذكره، ص ١٠٤، ١٠٥.

(٥) بلوتارك: إيزيس واوزيريس، سبق ذكره، ص ٩٣.

(٦) زياد منى: جغرافية.. سبق ذكره، ص ٧٤.

(٧) فليكوفسكى: عصور فى فوضى. سبق ذكره، ص ٢٦٨: ٢٧٠.

(٨) خشيم: آلهة مصر.. سبق ذكره، ص ٣٥٥، ٣٥٦.

(٩) مظفرنا دوتى: التاريخ الجغرافى للقرآن.. سبق ذكره، ص ١٤١، ١٤٢.

(١٠) نفسه: ص ١٤٢.

(١١) نفسه: ص ١٤٣.

(١٢) الفردوسى: الشاهنامة، ترجمة الفتح بن على البندارى، تحقيق د. عبد الوهاب عزام، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٣، ج ١ ص ٢٥، ٢٦، ٢٩.

(١٣) المسعودى: التنبيه والإشراف. سبق ذكره، ص ٩١، ٩٢.

(١٤) الشاهنامة: سبق ذكره، ص ٣٨.

(١٥) نفسه: ص ٥٢: ٥٧.





قصائد

قَرَفْ

لِبِلاَدٍ مُعتَقَةٍ
فى النّشِيدِ [ـ بِلاَدِى!!! ـ]
أحلَى!!!
وَلاَ شأْنَ لِى بِبِلاَدٍ
مُسَوَّقَةٍ ـ وحفاة اَلْحمَى ـ
فى اَلْمَزَادِ!!!

غُلْمَةٌ

أنْثَى تَلَوَّى
مِثلَ أفْعَى فِى فراشى

كُلَّمَا فَاتَيْتهَا أَحْسَسْتنى
كُفُؤًا أُفَاتى عَشَرَاتٍ
مِنْ صَبَايَا قَعِرَاتٍ
يتحدين رَوَائى.. وعُطَاشى!!!
... وَهْىَ ـ إِذْ تُقْرِدُ ـ يخْبُو جَمْرهَا
رَهْوًا فرَهْوًا
وكَمَا الفينيق تَبْلُو محنة النار
ولا ترضى بأقدار الفراش
اسْتعَارَةٌ سَاذَجَةٌ:
رَحِمَ اللَّهَ أَبِى حيًّا
كَانَ ـ إِذَا أَلحَفْنَا فى طَلَبِ الْقِطَعِ النَّقَدِيَّة ـ
يَزْجرُنَا: مِنْ أَيْنَ بِهَا؟!
أأملسها م الحائط
... رَحِمَ اللَّهَ أَبِى مَيْتًا
فَلَقَدْ وَلَّى زَمَنٌ
وأَتَى آخرُ أَغْرَبُ مِنْ أَيَّامِ «عَلى بَابَا»
السِّحْرِيَّة...
زَمَنٌ.. تتقَافَزُ فيه اَلأَوْرَاقُ النَّقْدِيَّةُ
ـ رَاضِيةً ـ مِنْ جَيْبِ اَلْحَائِطِ
فِى كَفِّ اللاَّقِطْ!!!

تونس

محمد محمود أبو غدير

توظيف الأسطورة

فى الرواية العبرية الحديثة

..... يُعرِّف العلماء الأسطورة بأنها العمل الخارج عن المألوف والخارق للعادة فى صفات الإنسان والحيوان والطير والجن، وهى تفسر أسرار الحياة والكون فى أسلوب قصصى يدور حول التقاليد والعقائد الدينية والاجتماعية. وعاشت الأسطورة مع الإنسان القديم يستودعها أحلامه وتشوقه إلى الأسرار التى تحرك حياته مثل أسرار الميلاد والوفاة وخوارق الطبيعة ومصادر الخير والشر. كما تتحدث الأسطورة عن علة الخلق الإنسانى وعلة الظواهر الطبيعية، وتفسر لنا الأسرار الخافية وراء الكون. وغالبا ماتتألف أساطير العالم القديم من قصص الآلهة والأبطال من حيث مولدهم وموتهم وحبهم وبغضهم ومؤامراتهم وانتصاراتهم وهزائمهم وأعمال الخلق والتدمير. وهى تختلف فيما بينها بما يتفق وتاريخ وحضارة ومزاج وخُلق الشعب الذى أنتجها. [١] ويدين الفكر الإنسانى وكذلك الكتابات العبرية بالشىء الكثير للأسطورة اليونانية الرومانية. [٢] كما استمد العهد القديم الشىء الكثير من أساطير الجزيرة العربية التى كانت بالنسبه له المعين الغزير الذى اخذ منه قصصًا عديدة مثل قصة الخلق والطوفان والغواية والتى يرجع عهدها فى الجزيرة العربية إلى ثلاثة آلاف سنة أو نحوها قبل الميلاد. كما أخذ العبريون بعض الأساطير من الأدب السومرى القديم الذى كان منتشرا فى جميع مناطق الشرق الأدنى [٣] ويتفق ظهور الأساطير والخرافات فى الكتابات العبرية مع طبيعة الديانة اليهودية ذاتها التى من أهم صفاتها انها ديانة أسطورية تفسر أحداث التاريخ تفسيرا أسطوريا، وتوظف الأسطورة والخرافة لخدمة الأهداف الدينية والسياسية. ولذلك تقوم الديانة اليهودية فى عقائدها على

مجموعة من الأساطير مثل أسطورة الاختيار الإلهى لبنى إسرائيل وأسطورة نقاء الدم اليهودى وأسطورة الوعد الإلهى بل الوعود الإلهية المتكررة والمقطوعة بين الرب والشعب وأسطورة أرض الميعاد المرتبطة بأسطورة العهد لأنه عهد بالأرض أو وعد بالأرض، ولذلك سميت بأرض الميعاد وهناك أيضا عقيدة المسيح المخلص الذى يعود إلى بيت داود وله مواصفات بطولية معينة. وقد ظهرت هذه العقيدة بعد سقوط مملكة داود وسليمان عليهما السلام والتى حددت للمسيح المخلص وظيفة سياسية وهى إعادة إنشاء المملكة فى المستقبل على يد مسيح مخلص له صفات أسطورية (٤) يقوم بجمع الشتات اليهودى وإعادة بناء الهيكل. وانطلاقا من هذا الاعتقاد رفض تيار يهودى واسع وهو مايسمى بالتيار الحريدى قرار المؤتمر الصهيونى الأول بإنشاء وطن قومى لليهود فى فلسطين انطلاقًا من المخطط الذى وضعته الحركة الصهيونية الهرتسلية لأنها حركة علمانية أولا ولأن إنشاء دولة بدون ظهور المسيح المخلص يعنى استعجال النهاية وإقامة الدولة بغير الشروط التى حددها العهد القديم، مصدر الشريعة اليهودية الأول لهذه الدولة. ولذلك يطلق على التيار الحريدى اسم التيار الدينى المعادى للصهيونية وله فى الكنيست الحالية أربعة عشر مقعدا من مجموع مقاعد الكنيست البالغة ١٢٠ مقعدا (لحزب شاس وهو الحزب الحريدى السفارادى عشرة مقاعد ولحزب يهودية التوراة وهو الحزب الحريدى الاشكنازى أربعة مقاعد). ولما كان الأدب العبرى القديم قد نشأ فى بيئة ازدهرت فيها فكرة تعدد الآلهة وظهر فيها من الشخصيات الإنسانيه من ارتقى إلى درجة الألوهية ونسبت إليه الأعمال التى لا تنسب إلا إلى الآلهة فقد برز العديد من قصص هذا الأدب ، كما وردت فى العهد القديم، صورة الإنسان الأسطورى أو شبه الأسطورى الذى يحمل بعض الصفات الخارجة عن إطار البشر. ولكن مع ظهور فكرة التوحيد فى العهد القديم وحيث أصبح الإله الواحد هو الإله المسيطر على حركة الطبيعة وعلى التاريخ وعلى الإنسانية كأحد مخلوقاته، فقد أصبحت الإرادة الإنسانية خاضعة للإرادة الإلهية وأصبح الفعل الإنسانى عاديا كان أم خارقا للعادة من تدبير القوى الإلهية. ويبدأ العهد القديم يعطينا صورة جديدة للبطولة وللصراع مع الآخرين تختلف عما ورد فى الأساطير القديمة وإن تأثرت بها بطبيعة الأمر فى جوانب عديدة. فالشخصيات البطولية فى العهد القديم ليست من الآلهة أو من أنصاف الآلهة كما وجدنا فى الاساطير السومرية او المصرية القديمة بل هم أناس من لحم ودم، ولدوا وعاشوا وماتوا مثل سائر البشر، ولهم صفاتهم ونواقصهم ولهم بطولاتهم ولديهم نقاط ضعف أيضا. والبطولة فى العهد القديم ليست قاصرة على البطولة الجسمانية فقط وعلى مجابهة الأخطار عن طريق القيام بأعمال خارقة للعادة بل قد تشمل الصبر على الآلام والمحن مثلما ورد فى قصة أيوب. كما استمد الأدب العبرى الحديث فى تناوله لمفهوم الصراع الشىء الكثير من الأساطير والأعمال الخارقة للعادة التى ورد ذكرها فى قصص العهد القديم وفى أساطير العالم القديم أيضا. ونظرا لاتساع رقعة الأدب العبرى الحديث وامتداده لفترة زمنية تزيد عن القرنين حيث من المعروف أن هذا الأدب ظهر فى أوروبا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ولتنوع الأشكال الأدبية العبرية التى تناولت هذه الأفكار الأسطورية فستقتصر هذه الدراسة

على شكل واحد فقط من أشكال الأدب العبرى وهو الرواية.

أولا : «توظيف الأسطورة فى الرواية العبرية فى فترة ماقبل قيام إسرائيل»

أ) رواية «محبة صهيون» وفكرة الصراع وصورة البطل الأسطورى قبل هجرة اليهود إلى «فلسطين»

إذا كانت الأسس التاريخية والدينية لفكرة الصراع ومفهوم البطولة كما وردت فى العهد القديم قد زالت بزوال دولة اليهود نهائيًا على أيدى الرومان فى عام ٧٠ق.م وتشتتهم فى أرجاء المعمورة إلا أنه حدث مع استقرار الجماعات اليهودية فى البلدان الأوربية وتأثرها بالفكر الأوربى فى عصر النهضة بخاصة فيما يتصل بالرفع من شأن الإنسان والتأكيد على حريته ومساواته بالآخرين ومنحه كل الحقوق والواجبات أن تغيرت فكرة الصراع ومعها تغيرت صورة البطل اليهودى فى الكتابات العبرية. وتضمنت أول رواية عبرية ظهرت فى العصر الحديث فى عام ١٨٥٢ فى روسيا وهى رواية «محبة صهيون» للأديب **ابراهام مابو** (١٨٠٨ - ١٨٦٧) تصورا جديدا لفكرة الصراع وعرضت لصورة البطل العبرى المتأثرة بأساطير العهد القديم أساسا وبالأساطير اليونانية ثانيا. ولذلك كانت هذه الرواية تاريخية تتناول فترة من التاريخ اليهودى القديم. ولذلك ذكر بعض النقاد أن **مابو** بعث بروايته هذه، الحياة من جديد فى القصة العبرية التى انزوت واختفت من الوجود منذ نهاية فترة العهد القديم. (٥) ولذلك نظرا لأن الواقع اليهودى فى أوروبا فى عهد **مابو** كان يفتقر إلى شخصية البطل اليهودى الذى يمكنه أن يحاكى فى قوته الشخصيات الأسطورية القديمة فقد عاد المؤلف إلى الوراء واختار فترة معينة فى التاريخ اليهودى شهدت بعض الازدهار والتحرر الدينى وهى فترة الملك أحاز (حكم مابين عامى ٧٣٥ ق.م ، ٧٢٠ ق.م) متمثلا السيرة الذاتية لكثير من أبطال العهد القديم. فبطل هذه الرواية التاريخية واسمه أمنون بدأ حياته بالعمل فى الرعى حيث كان يتنقل من مكان لآخر مثل العديد من أبطال العهد القديم ومنهم يعقوب وداود، وهو شجاع مثل **شمشون** ولكن البطولة لديه جاءته بالمصادفة. فقد تصادف أثناء مروره بين أشجار الكروم أن رأى أسدا يخرج من بين الأشجار الكثيفة ليهاجم قطيعا من الغنم. ويدخل البطل فى صراع مع الأسد حيث ينجح فى النهاية فى القضاء عليه. وتبدأ مأساة هذا البطل حين يقع فى أسر قوم من الأعداء يقومون بنقله إلى جزيرة كريت ليسجن هناك مع غيره من أبناء عشيرته. ولكن أمنون ليس على شاكلة أبطال الإغريق بل هو بطل مأساوى يتقبل مصيره المرير ولايعمل من أجل تغيير وضعه والتغلب على ظروف الأسر. ومن الواضح تأثر المؤلف بالإطار العام لأسطورة مينوتاورس الإغريقية التى تتحدث عن عمل بطولى يقوم به بطل أثينى ضد أحد المخلوقات الأسطورية فى جزيرة كريت والذى سنتناوله فيما بعد. ولكن بطل **مابو** إنسان سلبى يتقبل وضعه، كأنه يجسد بذلك تقبل اليهود لأوضاعهم فى أوربا الشرقية فى عهد المؤلف، بما اكتنفه من مشاكل عديدة لم تجد الشخصيات البطولية أو الشبيهة بالأبطال التى تعمل على إنهائه، ومن هنا بحث المؤلف عن بطل قديم ليعين اكتشافه ولكنه يخيب الآمال حين استسلم لمصيره فى كريت بعيدا عن أهله وعشيرت

رواية الثكل والفشل وفكرة الصراع

وصورة البطل اليهودى بعد الهجرة إلى فلسطين

بعد انعقاد المؤتمر الصهيونى الأول فى بازل فى عام ١٨٩٧ دخل التاريخ اليهودى الحديث منعطفا جديدا يتمثل فى العمل على تهجير أكبر عدد ممكن من يهود العالم إلى فلسطين التى اختيرت مكانا تقام عليه الدولة اليهودية. وكانت هجرة جماعات من اليهود إلى فلسطين منذ بداية القرن العشرين خطوة تفصل بين مرحلتين من مراحل الأدب العبرى الحديث، المرحلة الأولى التى تعرف بمرحلة أدب التنوير ظهرت إلى الوجود منذ منتصف القرن الثامن عشر كما ذكرنا وخلالها ظهرت أول رواية عرفها الأدب العبرى الحديث وهى رواية «محبة صهيون»، والمرحلة التالية التى تعرف باسم مرحلة أدب الإحياء القومى والتى تبدأ منذ عام ١٨٨١ وتصل إلى ذروتها بانعقاد المؤتمر الصهيونى الأول وتنتهى هذه المرحلة بالإعلان عن قيام إسرائيل وتنتهى هذه المرحلة بالإعلان عن قيام إسرائيل ليبدأ فى الأدب العبرى الحديث مايعرف بأدب الدولة. ولكن تهجير جماعات من اليهود إلى فلسطين بما فيهم العديد الأدباء والمفكرين ورجال الصحافة والنشر . لم يؤد كما ذكر المفكر اليهودى أحاد هعام وهو زعيم التيار الروحى. داخل الحركة الصهيونية إلى اختفاء مايعرف بالضائقة اليهودية والتى من أجلها تقرر إقامة دولة لليهود على أرض فلسطين ولم يؤد إلى اختفاء مشاعر الغربة والعزلة لدى اليهود. فقد تأكد أن اليهودى هاجر إلى فلسطين جسديا ولكنه يعانى فى فلسطين من نفس المشاعر التى كان يعانى منها فى الخارج. وتجىء رواية الثكل والفشل للأديب يوسف حاييم برز (١٨٨١-١٩٢١) والذى هاجر أيضا إلى فلسطين فى نفس الفترة لتؤكد على أن اليهود الذين جاءوا إلى فلسطين عانوا أيضا من أوضاع صعبة نجمت عن صعوبة التأقلم مع واقع الحياة الجديدة فى فلسطين بالإضافة إلى مقاومة الشعب الفلسطينى لهم وتصديه لمخططاتهم فى بلاده. وكتبت هذه الرواية ونشرت فى فلسطين فى صورتها النهائية فى عام ١٩١٧. وعنوان الرواية يعكس فى نظر النقاد فلسفة مؤلفها القائمة على تناول معاناة الإنسان اليهودى المغترب ضد نفسه وضد واقع المجتمع الجديد الذى نقل اليه. وتشكل الأسطورة التوراتية الإطار الخارجى للرواية حين عاد المؤلف إلى قصه أيوب كما وردت فى العهد القديم والتى تصل فى التفاصيل التى وضعها مدونها إلى الأسطورة المأساوية المتكاملة وإن كان بطلها ليس على شاكلة أبطال الإغريق بل هو بطل مريض حقق مكانته بفضل صموده أمام بلواه وأمام المحن التى تعرض لها دون أن يفقد ثقته فى نفسه. وهكذا تعتبر الرواية تجسيدا للجو العام المحبط الذى سيطر على الكثير من اليهود الذين هاجروا إلى فلسطين فى أوائل القرن العشرين وهو الجو الذى سيطرت عليه كما ذكرنا مشاعر الإحباط والفشل والثكل أيضا والبطل الرئيسى فى الرواية هو مهاجر جديد يفشل فى تحقيق هدفه وهدف الحركة الصهيونية أيضا فى أن يتحول إلى فلاح يعمل فى فلاحة الأرض وزراعتها والتحول بذلك إلى عنصر منتج بدلا من الانشغال بمهن وحرف تستخدم العقل ولاتستخدم اليدين ولذلك فقد فشل فى الأعمال التى كلف بالقيام بها فى إحدى القرى اليهودية التى انشئت حديثا وانتهى به الأمر إلى أنه انهار فى الحقل

وخارت قواه إلى جانب إصابته بلوثة فى عقله مما تطلب نقله إلى مدينة بعيدة فى فلسطين للعلاج وعلى فشل محاولات علاجه جسمانيا ونفسيا انتهى به المطاف إلى الاستقرار فى أحد دور المسنين فى القدس مكتفيًا بتذكر الأيام السابقة الطيبة قبل هجرته إلى فلسطين ويصف نفسه تبعا لذلك بأنه جاء إلى فلسطين ليتحول إلى ذبابة ضعيفة وإلى قلب مريض. ولكن إذا كان أيوب قد استرد عافيته وصحته وعادت له ثروته فإن بطل الرواية لم يصل إلى هذه النتيجة الطيبة بل مات فقيرا معدما مريضا ليستحق بذلك لقب الإنسان المثكول والفاشل ومعه أيضا أبناء جيله.

توظيف الأسطورة فى الرواية العبرية بعد قيام الدولة

كان من المتوقع أن يؤدى قيام إسرائيل إلى اختفاء المشاكل المادية والنفسية التى تحدث عنها اليهود كثيرا خلال تشتتهم فى دول العالم. لقد انشغل الأدب العبرى حقا فى سنوات الدولة الأولى بالمشاكل الحياتية والاجتماعية والاقتصادية التى نجمت أساسا من صعوبات التأقلم مع الواقع الجديد فى الدولة بخاصة مع مجىء الهجرة الواسعة من الدول العربية والإسلامية بتوجهاتهم الفكرية التى تختلف عن تلك الخاصة باليهود الغربيين. كما ركزت الأعمال الروائية والقصصية على العمل على استيعاب هؤلاء المهاجرين وصهرهم فى المجتمع الإسرائيلى الوليد ولكن بمرور الوقت فتر الحماس الذى صاحب قيام الدولة وظهر بحلول السنوات الأخيرة من الستينيات تيار جديد فى الأدب العربى أطلق عليه نقاد الأدب العربى اسم « تيار الفن للفن»، وهو التيار الذى نشأ أساسا فى مجالات الأدب والفن فى أوربا فى نهاية القرن التاسع عشر حين نادى كما هو معروف بتجاهل ضروريات المجتمع بسبب الاعتقاد بأن الحضارة الإنسانية مآلها إلى الانحطاط والانحلال. ولكن برزت أيضا أسباب إسرائيلية خاصة بالمجتمع الجديد ساعدت على تعمق هذا التيار ومنها تصاعدت فى الاقتصاد الإسرائيلى بسبب المقاطعة العربية وتفجر خلافات شديدة داخل إسرائيل بين اليمين واليسار حول التعويضات الألمانية رغم أنها منعت انهيار الاقتصاد الإسرائيلى بالإضافة إلى تصاعد الصراع بين الجيل القيادى القديم الذى أسس الدولة وعلى رأسه **دافيد بن جوريون** وبين الجيل الشاب الذى نظرت قطاعات واسعة منه بخاصة تلك التى لم تشارك فى الصراع الذى صاحب قيام الدولة أو الذى تفجر فى سنوات سابقة عن ذلك إلى المشروع الصهيونى على أساس أنه مشروع لم يكلل جميعه بالنجاح وأن إقامة دولة يهودية لم يكن أكثر من تجميع اليهود فى جيتو ضخم محاط بالأعداء من كل جانب وينتظرون الفرصة المناسبة للانقضاض عليه. ولذلك اختفى فى تلك الفترة من الرواية العبرية البطل اليهودى الجسور وحل محلة البطل المهزوم أو اللابطل والذى فشل فى إيجاد سعادته فى هذا المجتمع ووجد الحل لمشاكله النفسية والاجتماعية فى النزوح إلى الخارج. وغلفت العديد من روايات تلك الفترة أبطالها بغلاف أسطورى خارجى يختلف عن الغلاف الأسطورى الذى شكل خلفية للأبطال فى الفترات السابقة والتى استندت إلى أساطير أو قصص شعبية وردت فى العهد القديم. أما البطل فى الرواية العبرية منذ أواخر الستينيات فصاعدا فهو صورة عصرية للبطل اليونانى القديم ولكن لا يماثله فى الشجاعة والإقدام بل هو صورة

مشوهة منه ولا يحمل سوى رغبة فى تغيير وضعه ولكن لايقرن ذلك بالفعل والعمل. أى أنه استعار من البطل اليونانى القديم ما يدور فقط فى داخله من رغبات وما يعمل فى نفسه من تطلعات ولكن لا يصارع من أجل ترجمة هذه الرغبات إلى خطوات عملية. ويبرز هذا التوجه فى أسماء العديد من الروايات التى كتبت فى ذلك الوقت مثل رواية «الحى الذى يعيش على الميت» للأديب الإسرائيلى **اهرون بجد** الصادرة فى عام ١٩٦٥ ورواية «المرأة العظيمة التى تنتمى إلى الأحلام» للأديب **يهوشواع كينار** والصادرة ١٩٧٣ ورواية « هاينز وابنه والروح الشريرة» للأديب **أهرون بجد** والصادرة فى عام ١٩٧٦ ورواية «بعد أن شنقونى على المقصلة» للأديب **عاموسى كوليل** والصادرة فى عام ١٩٧٦ . ثم الرواية التى سنعرض لها فى هذه الدراسة وهى تحمل اسم مسخ يونانى أسطورى قديم وهى رواية «مينو ـ طاءور» للأديب المعاصر **بنيامين تموز** الصادرة فى عام ١٩٨٠ . «ومينو ـ طاءور» هذا هو الاسم العربى الذى حُرف عن الاسم الأصلى للمسخ اليونانى «مينو تاورس» الذى كان له جسم إنسان ورأس ثور. وهذا المسخ أنجبته باسيفاى ابنة ملك كريت مينوس نتيجة علاقة غير شرعية مع ثور أرسله الإله أريس هدية إلى الملك مينوس. وقد أقام الملك مينوس قصرا ضخما فيه مجموعة من الممرات المتشابكة والمتقاطعة بحيث أن كل من يدخله يضل طريقه ولا يخرج منه أبدا.

وفى هذا القصر المخيف حُبس المسخ إلى أنه قضى عليه بطل جاء من أثينا (٦). ولكن بطل الرواية لا تربطه بالبطل الأسطورى الأصلى سوى الاسم فقط أما هو فإنسان إسرائيلى محبط قرر النزوح عن إسرائيل والتخلى عن ثرواته وزوجه أولاده والاستقرار فى لندن حيث استغرق كل وقته فى السعى وراء فتاة انجليزية هام بها حبا، ولكنه حب من طرف واحد وعن بعد. حيث أن الصلة بينه وبينها كانت قائمة على إرسال خطابات غرامية لها دون أن تراه ولكنه اكتفى بمتابعتها عن كثب. ويحاول البطل المحبط والنازح عن إسرائيل البحث عن سعادته التى فقدها فى إسرائيل فى مكان بعيد كما حاول فى نظر النقاد الإسرائيليين تصحيح الخطأ الذى ارتكبه والده حين هاجر من قبل إلى إسرائيل قادما من موطنه الأصلى فى أوربا، أى أن الابن يحاول إصلاح وضعه عن طريق الهجرة العكسية بعد أن اكتشف فشل التجربة الإسرائيلية وتأكد فشله شخصيا فى التعايش على وضعية المجتمع الإسرائيلى. ولذلك وجد أن التخلص من هذه المعضلة يتمثل فى التمرد على وجوده الجسدى فى إسرائيل والبحث عن جوهر روحى جديد فى الخارج فى صورة محبوبة اوربية يبثها غرامه وعشقه عن بُعد. وخلال هذه المسيرة تطارده صورة المسخ اليونانى الذى تحول إلى أحد الموضوعات التى سجلتها ريشة أكثر من فنان عالمى وعلى رأسهم الفنان **فان جوخ** فى لوحة تحمل نفس الاسم اليونانى. ويتفق نقاد الأدب العربى على أن الهدف الأساسى للرواية هو توجيه النقد إلى الفكرة الصهيونية التى تمثلها الدولة أو كما يقول دكتور **دان مريدورن** إن **بنيامين تموز** أراد فى روايته تلك مهاجمة إسرائيل الصهيونية عن طريق مقارنتها بإسرائيل أخرى مثالية وخيالية توجد فى الخارج لكى يؤكد من خلال ذلك قبح التجربة الإسرائيلية (٧).

اما بروفيسور جرشون شاكين فيرى أن هذه الرواية تعكس الحالة النفسية لتموز نفسه ولأبناء جيله إزاء التباين والتناقض الذى يسيطر على المجتمع الإسرائيلى ويبرز ذلك فى العديد من الأشكال والمجالات مثل الخلاص والشتات، والهجرة إلى إسرائيل فى مقابل النزوح منها والتشتت بين الولاء للبلاد وبين السعى وراء امراة أجنبية. ويرى أيضا فإن هذه الرواية تجسد قوة جذب العالم الخارجى وبصورة تفوق قوة جذب المجتمع الإسرائيلى ذاته وختم شاكين كلامه بأن المؤلف كان ضحية التشتت بين عالمين ، عالمه الفعلى الذى يعيش فيه وعالم آخر كان مجرد فكرة قبل سنوات وهو العالم الكنعانى والذى يجسد ما يسمى بالتيار الكنعانى الذى ظهر فى إسرائيل قبيل قيام إسرائيل ودعا إلى وحدة حوض البحر الأبيض من أجل إعادة المنطقة إلى الوضع الذى كانت عليه قبل ظهور الحركة الصهيونية. وأن هذا هو أيضا حلم بطل الرواية الذى اتجه إلى أوربا وترك اسرائيل الذى تمثل فى نظره الخيار الصهيونى الذى فُرض عليه لأسباب تاريخية جاءت بالمصادفة وأن الرواية تنتهى نهاية مأساوية بموت أبطالها الرئيسيين (8).

وكما ذكرنا تجىء هذه الرواية ضمن سيل من الروايات العبرية التى تؤكد فشل التجربة الصهيونية وعلى دخول إسرائيل إلى ما يعرف الآن بمرحلة ما بعد الصهيونية وعلى أن الحركة الصهيونية الهرتسلية التى ادعت سعيها إلى حل مشاكل اليهود فى العالم عن طريق تهجيرهم إلى إسرائيل إنما أدت فقط إلى خلق جيتو يهودى جديد فى فلسطين.

الهوامش:

(١) صموبل نوح كريمر: أساطير العالم القديم. ترجمة د. أحمد عبد الحميد يوسف، مراجعة د. عبد المنعم أبو بكر. القاهرة ١٩٧٤ . ص٧.

(٢) حاييم شوهام: «الأسطورة فى الدراما العبرية» مجلة المسرح. دورية ربع سنوية. تل أبيب ١٩٩٤ ص٩١.

(٣) ويل ديورانت: قصة الحضارة. الجزء الثانى من المجلد الأول ص٣٦٨ .

(٤) د . محمد خليفة حسن: أسطورة البقرة الحمراء بحث منشور فى رسالة المعرفة - السنة الخامسة - العدد الثالث. صادرة عن مركز تنمية البحوث ١٩٩٧ .

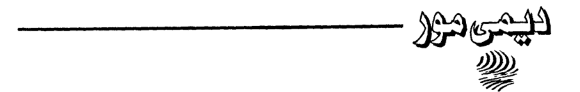
(٥) د . محمد أبو غدير: «مفهوم البطولة فى الرواية العبرية الحديثة» رسالة دكتوراه غير منشورة كلية الأدب جامعة القاهرة ١٩٨٢ ص١٠١ .

(٦) د . عبد المعطى شعراوى: أساطيراغريقية الطبعة الأولى. مكتبة الأنجلو. القاهرة ١٩٩٥ ص٥٢٠ .

(٧) دان يردن: «دفتر مفتوح» حول القصة العبرية. تل أبيب ١٩٧٩ ص٤٢ .

(٨) جرشون شاكين: «العلاقة بين الشتات ودولة إسرائيل فى القصة العبرية.» دورية موزنايم الأدبية. العدد السابع والثامن نوفمبر ١٩٨٧ ص١٤ .

محمد عبد السلام العمرى



فى الآونة الأخيرة ازدادت أعداد الصراصير بشكل لافت للنظر، وأثارت أقدم حشرة مجنحة عل ظهر الأرض كثيراً من لغط العامة والصفوة، وجدوها فى صالوناتهم، وفى ابهاء الفنادق الفخمة، وفى المستشفيات الاستثمارية خاصة، وظهرت إحداها تمشى باطمئنان على صدر إحدى مذيعات التليفزيون، اثناء حديثها مع إحدى الفنانات القادمة من مدينة الفن منذ عدة أيام.

ظهرت بشجاعة فى الشوارع وعلى أعمدة الإضاءة والسيارات الخاصة، إضافة بالطبع إلى اماكن وجودها المحببة، المجارى والبلاعات وغرفات التفتيش وأعمدة الصرف الصحى.

وبصفتها نوع من الكائنات مضت تستعصى على أى إبادة نهائية، حيث كانت ضحية ضربات النعال فى العصر القديم، ورغم المقاومة العنيفة والخوف إلى حد الرعب إلا أنها تزداد بكثرة مطردة، عارفة وواثقة أن الإبادة العشوائية هى الضمان الوحيد لتكاثرها مهما اخترعوا من مواد سامة، ومن ثم فإن أنواعها الألف وستمائة وثلاثة صمدت فى مقاومة أكبر لحملات الاضطهاد العريقة، والتى شنها الإنسان من غير رحمة منذ أصوله الأولى، من أجل الا يبقى أى فرد من الكائنات الحية، بما فيها الإنسان نفسه، وكما ينسب للجنس الإنسانى امتلاك غريزة التكاثر للبقاء فإنه ينبغى أن ينسب إليه ايضا ولكن بشكل أكثر تحديدًا واندفاعًا غريزة قتل الصراصير.

وإذا كانت قد فازت بالهرب من العنف الإنسانى فالفضل يرجع فى ذلك إلى لجوئها للظلمات حيث صارت غير خاضعة لخوفها الجبلى من الإنسان فى الظلام،-وعلى العكس تعود حساسة ضعيفة أمام إشراق الظهيرة، حتى انه فى العصر

الوسيط، وفى الحاضر، وعلى مدى قرون، يصبح الأسلوب الوحيد الفعال لقتلها هو ضوء الشمس والإضاءة الكهربائية فى الغرف المغلقة أثناء النوم.

وقد انتبه الجميع إلى خطورة انتشار الحشرة على مستقبل الوطن وسلامة أفراده، وسلامة العلاقات العائلية، وصحتها النفسية، والسلام الاجتماعى بين أفرادها وأهمية تواصل وترابط الود وإقامة علاقات سوية جديدة، وقد لوحظ أن الصراصير المصرية رغم تواجدها فى كل مكان إلا أن المكان المفضل لتكاثرها كان فى مطابخ المنازل العائلية، فلا يحلو لها ممارسة الجنس إلا على رائحة زيت قلى الباذنجان، وكان الزوج يلتصق بزوجته أثناء نجاح زوج من الصراصير فى لقاء دام فترة طويلة، تقول لنفسها مسكين، محاولاته العديدة دائما تبوء بالفشل، وفيما يسمعها يقفز إلى الصرصارين ليسحقهما حيث كانت ترسل إليه أصوات نغمة النشوة، يزداد هياجه وانفعاله، متذكرا تلك الليلة التى ذهب إليها لخطبتها.

كانت قد تزينت كما لم تتزين من قبل، وهى جميلة بكل مقاييس الجمال المتعارف عليه، بدت بهية المنظر، نضرة وطازجة، وأضفت بروحها وجمالها رونقًا وبهجة على البيت وعلى عائلتها التى تنتظر مقدم عريسها، كان يومها استعدادا كاملا لمجيئه، لم تدع أحدًا يساعدها، أعدت كل شىء، وعندما دق الباب اندفعت خارجة، قررت أن تكون فى مقدمة مستقبليه، رحبت به، تعرفه جيدًا، جاء فى موعده بالضبط فأضفى وجوده جوًا عائليًا ودودا وحميمًا، أحس بالانتماء والطمأنينة، بدا مسترخيًا وتلقائيًا، تكلم فى كل شىء بلا حساسية، يعرفهم منذ سنوات، كانت الصورة التى تحدثت بها عنه صادقة، وفى أحاديثها الكثيرة أوحت إليه بما تود أن ترسخه فى ذهنه عن أبيها وعن أمها وإخوتها، وهو باستعداده ذلك أكد ورسخ ما أرادته، لم ينس أن يحضر علبة الشيكولاته، لها تأثير ووقع على الصغيرة، لبدت بجواره، واضعة أحيانا رأسها على صدره، منتظرين جميعًا قدومها من المطبخ، هلت عليهم بصينية ضخمة، عليها الشاى والجاتوه والفناجين والأطباق، تضفى على الجميع الفرحة والبهجة، أحست أن ثمة صرصارا يزحف على فخذها، تجمدت صارخة مع صوت دوى هائل للصينية الثقيلة التى تحطم كل ما عليها.

إثر ذلك قررت ارتداء بنطلون من الاسترتش، والذى انتشر فى الآونة الأخيرة على نطاق واسع، مما حدا بمحلات بيعها، ومصانع إنتاجها إلى المغالاة فى أسعارها، خاصة بعد فشل ثلاثة ذئاب فى انتزاع أحد هذه البنطلونات اللاصقة من على فخذى فتاة حاولوا اغتصابها، إذ ضاق عليها بفعل الخوف، وتمدد وانتفاخ جسدها.

قال لها أنت تصعبين مهمتى، صمتت بسخرية، احتدم النقاش فى حديث حول الظلمة والنور، إذ فازت تلك الصراصير بالهرب من العنف الإنسانى، أرجع الفضل فى ذلك للجوئها للظلمات، لا يكاد يأخذ فرصة لالتقاط أنفاسه، يندفع قائلا: إن هذا ما آل إليه حال الصراصير، فقد كانت المغلية منها فى الشاى تستخدم كعلاج للتيتانوس، أما تحميرها فى الزيت

فيعالج عسر الهضم، وقد استطاع متحف حشرات بواشنطون أن يعرض ٧٠ ألف صرصور محنط تمثل أجيالا منحدرة من زوجين فقط، وفي إحصائية قدروا أنه لو تمكن زوج واحد من الصراصير من التوالد والبقاء بدون عائق لوصل نسله إلى حد تغطية سطح الكرة الأرضية كلها بارتفاع عدة أقدام.

كانت تتحدث فيما كانت الحشرة القفازة تلك تصيح صياحًا رقيقًا، وأكثر صياحها كما تابعت يكون ليلا، وفي بداية الربيع تعزف الصراصير ألحانها لتتزاوج بكثرة، حيث يجذب ذكر الصراصير الإناث بإصدار أصوات خاصة تشبه قرع الطبول، ولا تتزاوج إلا بعد اشتراك الأنثى والذكر في عزف موسيقى جميلة.

وقد حاول الباحثون الحد من تكاثر الصراصير بمستحضر يجعل كلا من الجنسين ينفر من رائحة الآخر، إلا أن الغريزة الجنسية كانت أقوى من مستحضرات الكره هذه، اخترعوا معدات كثيرة لإبادتها، وكانت أشهرها ماكينة أكل الصراصير باستخدام الهواء المضغوط دون جدوى، وقد أعد العلماء دراسة استمرت أربعين عامًا، كانت نتيجتها أن الصرصار الواحد يستطيع أن يغير نغمة صوته ٨٧ مرة خلال سبع دقائق، ويقلد ٣٢ طائرًا من أنواع مختلفة في ظرف ١٠ دقائق، ويقلد صوت الضفادع والأجراس، كما استطاع رصد برقات الصراصير عن طريق أصوات المضغ التي تحدثها، ولاحظ أن الجنسين منفصلان، فيسهل تمييز الذكر من الأنثى من الخارج غالبا حيث يحمل الذكر قلمين تناسليين، إضافة إلى القرنين الشرجيين الموجودين في الأنثى والذكر والجهاز التناسلي.

وكان أشهر الصراصير هو الصرصار الأمريكي، حيث موطنه الأصلي الذي أقاموا له نصبًا تذكاريا، وأطلقوا عليه «ديستراكتو» في المباراة النهائية الأسطورية التي أقيمت ١٩٨٤ في قرية أولو باستراليا، فقد جاءت نهايته تحت نعل حذاء ضخم، لم ينتبه صاحبه أنه يدهس واحدًا من أبرز أبطال الرياضة في العالم، ويرجع السبب في هذه النهاية المأساوية إلى أن البطل عبارة عن صرصار، والسباق الذي اشترك فيه كان سباقا للسحالي، وبعد أن عبر خط النهاية هرع صاحبه كي يلتقطه، فكانت المأساة التي قرر سكان القرية تخليدها، فأقاموا نصبا تذكاريا، ووضعوا عليه لافتة وسجلا لذكرى البطل.

مازالا جالسين أمام التليفزيون، ومازالت ذكريات الفنانة تتدفق، وعلى غير المتوقع، وبدون أن تسألها المذيعة أشادت فجأة بالاسترتش، قررت عدم التخلي عنه حتى أثناء نومها، لأنها شاهدت «ديمي مور» أثناء التصوير تقوم بضغط ساقيها على بعضهما في جنون، المشهد أثار دهشة الجميع، حيث كان من غير المطلوب منها أن تفعل هذا، عرفوا أنها تحاول سحق أحد الصراصير الذي تسلل من أسفل إلى أعلى فخذها، فعندما فشلت في قطع الطريق عليه ضربت عرض الحائط بالمشهد والتصوير، ثم صرخت مستغيثة.

لم تراع الصراصير الأمريكية حقوق الوطن والجوار وموطنها الأصلى، قال لزوجته : إنها باعثة على التأمل، فقالت: إنها كائنات خسيسة، قال: إن عالمًا أمريكيًا صمم صرصارًا اليا حجمه ١ سم مكعب حساسًا للضوء والضوضاء، واصل: إن الصرصار إذا لمس أى آدمى فإنه يبادر إلى تنظيف نفسه فورًا خوفا من المرض، أشارت له بأن هذه المعلومة غير صحيحة مثل كل معلوماته.





مكتبة عربية

عبد الله خيرت

اللغــة والأسطــورة

هذا الكتاب صغير الحجم، هو فى الحقيقة مقال كتبه صاحبه عن موضوع يحتاج بطبيعته إلى كثير من الشرح والتوضيح وضرب الأمثلة، ولذلك نجد القضايا المهمة مثل قضية اللغة والحضارة، واللغة والدين، ثم اللغة والأسطورة، تكثف فى سطور قليلة. ويحيل المؤلف من يريد مزيداً من التفصيل عن هذه الموضوعات إلى مراجع تزيد عن عشرين مرجعاً، فى حين يقع الكتاب فى أقل من سبعين صفحة.

ولأن اللغة كانت ومازال تمتلك قوة لايستهان بها فى حياة البشر، سواء فى الحياة اليومية أو السحر والدين، فإن الأهتمام بها لم يفتر فى



أى فترة من فترات التاريخ، ولكنه فى الوقت الحاضر أقوى من أى وقت مضى، وذلك ـ كما يقول الكاتب ـ لتضافر مجموعة من الظروف أدت إلى تجديد شباب علم فقه اللغة وتكون علم جديد هو «علم دراسة معانى الكلمات».

وهكذا اتسع مجال المناقشة حتى لو كانت تنتقل بالموضوع الرئيسى إلى زاوية أخرى مثل السؤال الذى يطرح كثيراً الآن عن مدى قدرة الكمبيوتر مقارنة بالإنسان، ونحن نعرف أن الكمبيوتر دخل مجالات متعددة الآن، ولكن فى مجال اللغة يطرح السؤال هكذا: هل يمكن للكمبيوتر أن يختار قصيدة؟ ويجيب الكاتب:

«إن الكمبيوتر لايستطيع أن يقرأ قصيدة بحس الإنسان ومشاعره،

بمعنى انه لايستطيع بين ملايين السطور المختلفة التى تخرج منه أن يميز الأفضل من بينها.. ذلك أن قضية الأحسن قضية تجربة شخصية، قضية ذوق يربى داخل الإنسان، كما انها قضية موقف يواجه به من الخارج، إنها فى كلمة واحدة قضية حضارة»

هذه هى القضية إذن، فاللغة هى نتاج الحضارة وتفاعل الإنسان معها، ولأن الحضارة ليست نمطا واحداً فى كل الأزمان وعند كل الشعوب، فإن اللغة تعكس حياة وأنشطة ومعتقدات المجتمع.. وهذه مسألة مسلم بها، ولكن حتَّى هنا يبدو الاختلاف عميقاً بين مجتمع وآخر فى النظر إلى اللغة.. هكذا ينقل الكاتب كلام مدام ستايل عن اللغة الفرنسية:

«إن اللغة فى فرنسا ليست ببساطة مثلما هى فى أى مكان آخر، وسيلة لنقل الأفكار والمشاعر والأمور العملية، ولكنها وسيلة تجعل من استخدامها متعة، فهى تحفِّز العقول إلى النشوة على نحو ماتحدثه الموسيقى بالنسبة لبعض الشعوب...»

ومن الطبيعى أن يصدق هذا على الشعر بشكل خاص، فالشعر هو اللغة فى نقائها وخيالاتها، ولذلك يفرد الكاتب صفحات كثيرة فى هذا الكتاب الصغير الاثبات الإعجاب غير المحدود الذى أبداه الفيلسوف هيدجر لشعر هولدرن، وهو إعجاب يشمل الشعراء جميعاً بالطبع.

ومن الطريف فى هذا الكتاب أن نقرأ أن ستالين تدخل عام ١٩٥٠ فى معركة بين عالمى لغة وانتصر لأحدهما بعد تدخل شخصى:

«وأرسى مبدأ انه يجب النظر للغة باعتبارها نتاجاً أساسياً لايمكن فصله عن مجمل النشاط الإنسانى من القاعدة الاقتصادية إلى قمة الأيديولوجيات، لا باعتبارها مجرد ابتكار من جانب الطبقات الأجتماعية العليا»

أما علاقة اللغة بالأساطير فهى واضحة، حيث أن كلا منهما كما يقول الكاتب «ينبع من أصل غير عقلانى فى التجربة المباشرة»

ولكن إذا كان الاهتمام بالأساطير فى العصر القديم مبرراً.. فلماذا يحرص الأدباء على استخدامها فى هذا العصر؟ يقول المؤلف:

«إن الأسطورة مثل اللغة لها أكثر من وظيفة، ويجب الا نندهش حينما نكتشف أنها لاتصل بين الحقائق، وفى التحليل الأخير فإن الذى يقوم بالتواصل هم البشر وليست الحقائق المجردة، ويكمن شعورهم بالحقيقة فى أصل كل تعبير»

لقد أعدت قراءة هذا الكتاب المهم أكثر من مرة وأعجبنى أن المترجمة د. منيرة كروان كانت حريصة على إثبات هوامش عديدة تشرح بها بعض المفاهيم التى وردت فى الكتاب وهى وإن كانت مفاهيم سهلة بالنسبة لقارئ كتاب مثل هذا، فهى مهمة بالنسبة للقارئ العام، ويكفى أن ترى شرحاً لكلمات مثل الكلاسيكية والعدمية والمعرفة والنزعة الشكلية.. وغيرها لتعرف أن المترجمة بذلت جهداً كبيراً حتى تقرب هذا الكتاب المكثف إلى القارئ.

ولم يغب عن ذهنى طوال القراءة أن اتساءل عن الإمكانيات الهائلة التى تملكها اللغة.. ولكنى لاأعرف بشكل دقيق لماذا تتوهج بعض الكلمات والتراكيب، فى حين يظل

كثير مما نقرؤه باهتا لايثير الذهن.. أليست هى اللغة نفسها التى يستعملها الجميع؟

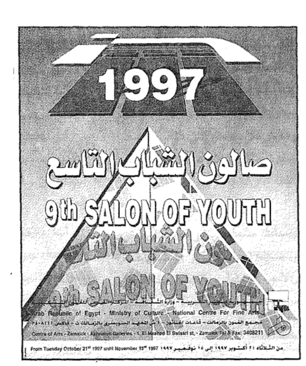
يخيل إلّى اننى وجدت الإجابة فى هذه الفقرة التى انقلها من الكتاب البديع «لعبة الكريات الزجاجية» للكاتب الألمان هيرمن هسّه والذى ترجمه الدكتور مصطفى ماهر.. ويتحدث فيه المؤلف عن تجربة شخصية لأحد أبطال هذه الرواية فيقول إنه كان ذات صباح ربيعى بقطع نبات البيلسان ليصنع طاحونة مائية صغيرة.. وحين قطع الغصن شم رائحة نفاذة، وفى المساء ذهب إلى استاذه واستعار منه لحنا لشوبرت وهذه هى تجربته الشخصية:

«.. كلما عزفت النبرات من لحن شوبرت شممت فى الحال وبالضرورة ذلك العبير، وأصبحت نغمات شوبرت وعبير البيلسان معاً يعينان: بشائر الربيع. إننى أملك - إذ أملك هذا الارتباط المتمثل فى انتفاضة خبرتين حيتين فى كل مرة تاتينى فكرة «بشائر الربيع» أمرًا من أمورى الخاصة، أمرًا يمكن إيصاله إلى الآخرين بلا شك؛ كان أحكيه لكم الآن مثلا، لكن لايمكن نقله إلى ذات الآخرين، يمكننى أن أشرح لكم ارتباطى حتى تفهموه، ولايمكننى أن أجعل واحداً منكم يمتص ارتباطى هذا، فيكون عنده - كما هو عندى - شيئاً أليا ينتفض دائما كلما وُجِّه إليه النداء ويعمل باستمرار على نحو منتظم لايعتوره خطأ.»

ألا يفعل بعض المبدعين هذا؟ أعنى ألا ينقلون التجربة إلى المتلقى كما احسوا بها؟ هذه هى إمكانيات اللغة التى لاحدود لقوتها.



الفنانون الشباب وصالونهم التاسع



ملصق الصالون

افتتح د. أحمد نوار رئيس المركز القومى للفنون لتشكيلية نيابة عن وزير الثقافة الفنان **فاروق حسنى** صالون الشباب التاسع فى الحادى والعشرين من اكتوبر الماضى.

ومنذ إنشاء هذا الصالون وهو يفتح أبوابه لتجارب الشباب الجادة ومغامراتهم الفنية الجريئة، ملتحماً مع تجارب زملائهم فى العالم لتأكيد فكرة التفاعل الحى مع كل جديد فى عالم الفن أولا بأول. وتحت شعار «مصر أم الحضارات» قدم أكثر من مائتى فنان أعمالهم الفنية بأساليب واتجاهات متباينة ذابت فيها الخصائص التقليدية لتصنيفات فروع الفن التشكيلى مثل التصوير والنحت والرسم والخزف .. الخ، وتداخلت تقنيات هذه الفروع فى تزاوج وتلاحم، كشفا عن إمكانات تعبيرية مستحدثة، مع توظيف خامات جديدة، للكشف عن الأبعاد الحسية والتركيبية فى التجربة الفنية لتحقيق ثراء الملمس

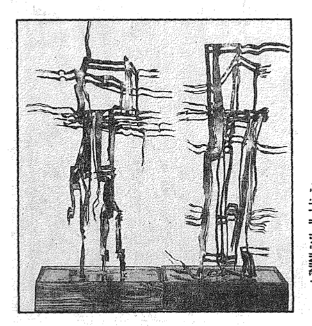
وتدفق الأحاسيس الجمالية من خلال قدر كبير من الحرية، ينبع من ذات مستقلة تنصهر فيها ابعاد الشرق وروحانياته مع طموحات الغرب بكشوفه العلمية والتكنولوجية وقيمه الثقافية، وهو انصهار لا يتحقق إلا عبر لغة فنية جديدة تجسّد روح التجريب مستحدثة علامات جديدة على مستوى الحركة التشكيلية المصرية، لتساير الحركة التشكيلية العالمية.

قدم الصالون هذا العام أعمالاً جادة تراعى القيمة الفنية بعيداً عن المغالاة والتطرف فى التجريب، مستلهمة الزمان والمكان لتراعى الذوق الجمالى على نحو ما بدا فى أعمال الفنانين المصريين الشبان الثلاثة **مدحت شفيق وحمدى عطية واكرم المجدوب** الذين كرمهم الصالون لفوزهم بجائزة الأسد الذهبى «الجائزة الكبرى» وبينالى فينسيا الدولى لتقديمهم عملا يتسم بالأصالة وتجسيد الروح المحلية ممتزجة بالتاريخ والحاضر معبرة عن خصوصية متميزة.

ولكن كانت هناك بعض الأعمال ذات طابع يثير التساؤل ، ويستدعى



عمل مركب استخدمت فى تنفيذه أعضاء بشرية

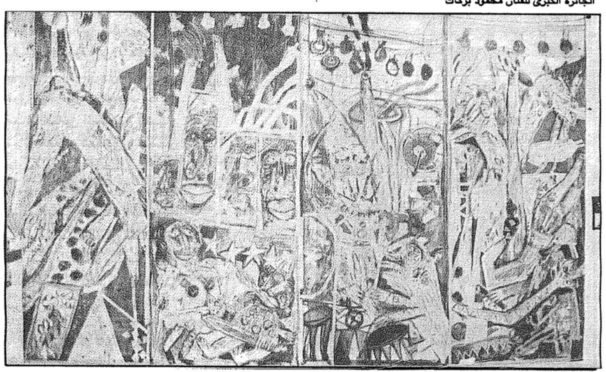


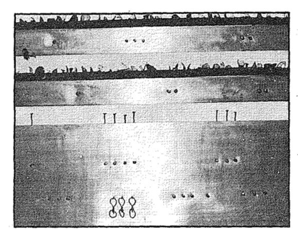
سيدة خليل الجائزة الثالثة نحت

تقويم هذه الأعمال وتحليلها لإلقاء الضوء على إبداعات هؤلاء الفنانين وتقنياتهم وخاماتهم، ومعرفة رؤاهم الفنية وطموحاتهم، أوضح مثال على ذلك ماقدمه أحد الفنانين، فى عمله التجريبى الذى اتهم بالخروج عن القيم والإساءة لقدسية الموت، وهو عمل مركب استخدم فى تنفيذه أعضاء بشرية حقيقية، فكان مصير عمله الفنى الطب الشرعى والمساءلة القانونية.

كما أن بعض الأعمال كان يلزم لتنفيذها نجار أو منجد أو صانع موبيليا، وهناك أعمال تتسم بالنقل والإسراع فى تقليد التجارب الغربية بدون وعى، خاصة تلك الأعمال التى تقدم فى المعارض الدولية أو الكتب والمجلات . لذا يجب على الكليات الفنية اطلاع الطلاب على الصيحات الجديدة فى الفن مع التوجيه النقدى، حتى لا يقعوا فى شرك المحاكاة مع تدريبهم على الأساليب الأكاديمية التقليدية لإتقانها، مما يجعلهم يفكرون تفكيرا مستقبليا صحيحا فى الاتجاه الذى يناسبهم لدفع مزيد من الدماء الجديدة فى شرايين الحركة الفنية، يمنحها القدرة على اجتياز امتحان الابتكار والتجديد من سنة إلى أخرى.

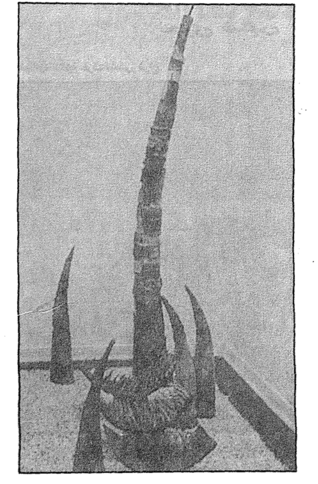
الجائزة الكبرى للفنان محمود بركات





الجائزة الثانية تصوير أيمن السمرى عمل صنف تصوير

ضياء الدين داود ـ جائزة أولى خزف



عبدالعزيز الجندى عمل تصوير صنف رسم

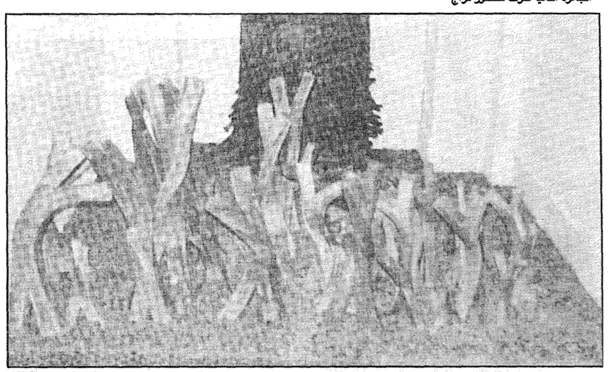


معظم الفنانين الخزافين اتجهوا لتشكيل الخزف التعبيرى ولم يتصدَّ أحدهم للخزف الوظيفى ليقدموا أعمالاً أقرب إلى الفن المركب وضاعت الآنية التى هى أساس لفن الخزف.

نجوى شلبى

الجائزة الثالثة مريد زكريا

الجائزة الثانية خزف منصور فراج



فى المؤتمر الدولى للنقد الأدبى:

ثقافة تصنع كى يقتنع بها الطيبون



محمود أمين العالم - يرأس إحدي جلسات المؤتمر

انتهت فعاليات المؤتمر الدولى الأول للنقد الأدبى، ولم تنته بعدُ الأسئلة الخاصة بواقع النقد العربى الراهن، وأبرز هذه الأسئلة مايتعلق بالهدف المرجو من وراء انعقاد هذا المؤتمر، وأسباب غياب بعض النقاد العرب والمصريين، وهل يعكس ذلك فصلاً من «فصول» الخلاف بين المثقفين ؟.

أسئلة أخرى خاصة بتوجيه الدعوة لعدد من النقاد الأجانب، تحديدًا من أوروبا وأمريكا وإغفال اليابان والصين وأمريكا اللاتينية وأفريقيا، وذلك فى وقت لم ينجح فيه النقاد العرب فى بلورة اتجاه نقدى ينبع من خصوصية عربية، فى ظل ما نراه من نزعات قومية تطل برأسها عن طريق العنف وقوة السلاح.

وهذه ليست دعوة للانغلاق والتمحور حول الذات العربية وإنما الانفتاح على العالم بأسره دون اللهاث وراء النموذج الغربى بروح القطيع والانبهار بالآخر الذى حتمًا سيؤدى إلى ضياع الهوية

والاستلاب ، والانفتاح يأتى أولا عندما ندرك أن بقدرتنا أن نعطى بمقدار ما نأخذ ؛ فهل نقادنا العرب فى الوقت الراهن قادرون على الإضافة أو حتى الدخول فى المنظومة الثقافية العالمية بمعطيات تتكىء على أسئلة خاصة بهوية عربية تمنحنا على الأقل قدراً من التوازن دون الذوبان فى هذه المنظومة تحت وهم أن العالم أصبح قرية صغيرة وأن الثقافة لم تعد ثقافة بلد بقدر ماهى ثقافة عالمية.

ما حدث فى الفترة من ٢٠ إلى ٢٤ أكتوبر الماضى بدار المشاة فى مدينة نصر حيث دارت وقائع جلسات المؤتمر لا ينفى عن مؤتمراتنا العربية صفة ملازمة لها كارتجالية التنظيم فعلى سبيل المثال فى الجلسة الأولى التى أعقبت افتتاح المؤتمر تغيب د. **سعيد علوش** و د.**أبو الفضل بدران** عن الجلسة المخصصة لهما، إضافة إلى مقرر الجلسة و د. **عبد السلام بنعبد العالى** (تخلف عن حضور المؤتمر).

ولم يكن حاضراً طبقاً للبرنامج سوى د. **كريستوفر نوريس** وبحثه المعنون بـ «التفكيكية»، وحل د. **كمال أبو ديب** ببحثه ـ المطروح خارج المحور المعنىُّ بـ «التفكيكية»، واقعها ومستقبلها» ـ «حدود النص وسياسات التفسير»، وقد قام د. **محسن جاسم الموسوى** مقرر الجلسة بتلخيص بحث د. **نوريس** الذى تناول تطورات التفكيكية وفكر شارحيها عاقداً مقارنة بينها وبين مابعد الحداثة التى تتسع لتشمل ظواهر عديدة، وانتهى من بحثه بطرح سؤال إشكالى مهم حول مدى نجاح واضعى وشارحى التفكيكية فى الإفلات من الثغرات التى يقع فيها غيرهم، ومن أسئلة د. **نوريس** إلى أسئلة د. **كمال أبو ديب** المتعلقة بإشكاليات التأويل وعلاقته بالقوة المهيمنة ومستويات التأويل الصحيح والخاطىء ، وأسئلة أخرى منها ماهو خاص بـ «من يملك حق التأويل أو حجبه وما علاقة القراءة الصحيحة أو الخاطئة بسلطة التحليل والتحريم أو أية سلطة». وأوضح **أبو ديب** أن الصراعات بين البشر هى صراعات بين التأويلات. ولم تخل هذه الجلسة من مفاجآت أولاها عندما استشهد **أبو ديب** ـ لتوضيح تعدد التأويلات ـ بالنص القرآنى: «اليوم ننجيك ببدنك لتكون لمن خلفك آية» فأخطأ فى ضبط كلمة «خلفك» ليصوبها له أحد الحضور، فأعاد القراءة مرة ثانية مكرراً الخطأ نفسه، فأصر الآخر أيضاً أن يصححها له، فأشاح **أبو ديب** بوجهه مواصلاً حديثه كما أراد **أبو ديب** أن يبرهن على صحة المطروح من أسئلته حول من يمتلك حق التأويل فتحدث عن مخرجة هندية أعدت فيلما عن العلاقة المثلية بين المرأة والمرأة وهى تعيد تأويل قصة عشق جسدى قديمة، واستشهد بصورتين لنساء سحاقيات.

وقد ناقش بعض الحضور مسألة قفز **أبو ديب** بين المناهج النظرية الغربية من آن إلى آخر.

فى التوقيت ذاته وفى قاعة أخرى عقدت جلسة عنوانها «التلقى والقراءة والتأويل»، وهذا يعكس مشكلة خاصة بكون اليوم الواحد كانت تعقد به جلستان ، فى الجلسة الواحدة ندوتان وبذلك يتعذر على المتابع أن يتواصل مع ندوتين من مجمل الأربع ندوات المقررة فى برنامج جلسات المؤتمر، إضافة إلى ذلك فقد كانت هناك مفارقات عديدة، ففى اليوم الثانى وفى جلسة عنوانها «أنماط من تحليل النص الشعرى» قرأت د. **آمال الحضرى** بحثها

باللغة الإنجليزية بينما قرأ د. استيتكيفتش (الأمريكى) بحثه «الطردية لدى البياتى و حجازى» باللغة العربية، كذلك كان الحال مع زوجته د. سوزان استيتكيفتش حين قرأت بحثها «قصيدة التوسل وجمالياتها»، ويبدو أن القائمين على أمر المؤتمر أرادوا أن يضفوا بعداً حداثياً على بحثها فاستبدلوا كلمة «التوسل» بـ «المديح»، إذ أن د. سوزان متخصصة فى الشعر العربى القديم.

فى اليوم الثانى كان هناك محوران فى الجلسة الثانية من جلسات المؤتمر، الأول : «منهجية تحليل النص الشعرى»، والثانى : «التفسير وظاهرة النص الأدبى»، وفى الأخير منهما كان حاضراً د. سعيد توفيق ببحثه « الهرمنيوطيقا والفن عند جادامر»، والبحث ينقسم إلى ثلاثة أقسام، الأول يكشف عن الأسس المعرفية التى يستند إليها جادامر والثانى يكشف عن أسلوب تناوله للفن ومحاولة تجاوز أزمة الوعى الجمالى - أما الثالث فيكشف عن جذور هذه الأزمة وتوابعها فى مجال خبرتنا بالفن ورؤيتنا له، ويخلص د. سعيد توفيق إلى أن جادامر قد أفرط فى التركيز على قضية المضمون على حساب البعد الجمالى مما لفت الانتباه إلى خطورة النزعة الشكلانية التى استغرقت وعينا الجمالى المعاصر.

وجاءت ورقة د. حسن البنا بعنوان «الهرمنيوطيقا عند ريكور» لإبداء بعض الملاحظات حول أعمال ريكور عنه بشكل عام وماترجم له إلى اللغة العربية على وجه الخصوص، وكذلك علاقة ريكور بالنقد الأدبى.

بعد ذلك كان بحث د. سعيد علوش (كان مقرًا أن يلقى بحثه فى الجلسة الأولى) وعنوانه «نظرية العماء الأدبى وبلاغة التشويش» وهو يستهدف بهذه النظرية قراءة ظواهر أدبية ونقدية تتفاوت فى أبعادها ومحدداتها معتمداً على أن مايجمع ويفرق بين هذه الظواهر الأدبية يكمن فى (عماء أدبيتها) أو (تشويش نقدها) وهو يسعى بعد تعريف هذين الاصطلاحين إلى تأويل مقبول لمجموع التناقضات التى يقع فيها الأدبى والنقدى على السواء ويسرى الأمر على الأعمال الناجحة كما على أعمال الدرجة الثانية.

وبعد أن انتهى النقاد من قراءة ملخصات أبحاثهم أعلن د. عبد الغفار مكاوى استمتاعه بالبحث الأخير برغم أنه لم يفهم مما قيل إلا قليلاً، وكان د. مصطفى ناصف متحفزًا طوال الجلسة فلم ينتظر حتى يؤذن له بالكلام، وانطلق قائلا: إن كل ماسمعه فى هذه القاعة ليس جديداً وإنما هو نقل عن نقل، وإن لعبة التناقض هى لعبة الثقافة الغربية التى تصنع لأسباب كى يقتنع بها الطيبون، وختم حديثه بما قاله طه حسين إلى العقاد «أنت أعظم من أن تكون ناقلاً» مما دفع بـ سعيد علوش أن يقول : أسلوب المرافعة قد يكون جيدًا لكنه ليس حوارًا، واتحدى أمام الجمهور أن يأتينى أحد بعنوان عن العماء والتشويش من المحيط إلى الخليج.

عقب هذه الجلسة لابد أن يخامرك شعور قوى بأن العلاقة بين النقد الأدبى والفلسفة أقوى مما هى عليه بينه وبين الأدب، وقد تأكد هذا الشعور حين علل د. علوش - فى حوارى معه - أزمة النقد العربى فى أحد أوجهها بغياب الخلفية الفلسفية لدى عدد كبير من نقادنا.

فى بعض الندوات تجلى بشكل واضح الانفصام الحاد بين المنصة والقاعة على الرغم من أن مرتادى هذه الندوات إما أنهم أكاديميون أو صحفيون، وكان الانفصام جليًا لدى الأكاديميين ففى إحدى الندوات وصفت واحدة الأبحاث بالجرأة وذلك «فى ظل مايتعرض له النقاد من إرهاب المبدعين الذين يحاولون أن يفرضوا علينا مايسمى بالشعر الحر والأدب المفتوح ومايسمى بقصيدة النثر فأنا لا أعترف بها».

بعد هذا الكلام لا تملك إلا أن تذرف دمعة على الناقد المسكين الذى يقع عليه إرهاب المبدع (أغلب النقاد كانوا منحازين لما يسمى بقصيدة النثر) وستذرف دمعتين على المبدع سيء الحظ لأن الدكتورة لا تعترف بما يكتبه، فى الجلسة الثامنة والختامية عقّب أحد الحضور (دكتور هو الآخر) قائلاً : «لقد سقطت منا عمدًا صلاة الجمعة» ثم انتقل إلى الحديث عن إسرائيل وأمريكا وأشياء إن كانت لها علاقة بالسياسة فلاعلاقة لها من قريب أو بعيد بالنقد الأدبى.

وفى هذه الجلسة التى أدارها د. **عبد القادر القط** تحت عنوان «مشكلات من الواقع النقدى» كانت ورقة د. **يوسف بكار** بعنوان «نقادنا ونقدنا العربى الحديث» ترتكز على ثلاث قضايا رئيسية: أزمة النقد العربى الحديث بين القائلين بها ومفكريها - النقد العربى الحديث بين الهوية العربية والتبعية الغربية - المناهج النقدية، وللتدليل على الأزمة النقدية قرأ د. بكار مقطعًا غامضًا لأحد النقاد لا يبين عن نفسه، وقد لقى هذا النموذج استحسان من بالقاعة فطالبوا بإعادته مرة ثانية.

وجاء بحث د. **سيد البحراوى** بعنوان «مأزق الناقد العربى على مشارف القرن القادم» وهو يحدد هذا المأزق بـ «التبعية الذهنية» للنموذج الحضارى الراسمالى الأوروبى، هذه التبعية جعلت الناقد العربى لا يستطيع إدراك الاحتياجات الجمالية لمجتمعه، ولا أن يفكر فى تقديم حلول جمالية ونقدية تلبى هذه الاحتياجات، ولذا بقى أسير الموجات المتتابعة من النظريات والأفكار الأوروبية.

بعد هذه الجلسة الختامية قرأ د. **عبد القادر القط** توصيات المؤتمر التى تبلورت فى عدة نقاط اجمع عليها أعضاء المؤتمر ومنها : مناشدة المهتمين بالنشاط النقدى فى العالم العربى لتكوين جمعيات نقدية فى كل قطر على حدة ومن ثم تشكيل لجنة تحضيرية مقترحة لتكوين جمعية باسم الجمعية العربية للنقد الأدبى بمالا يتعارض مع الهوية العربية، كذلك تشكيل لجنة تحضيرية بين أطراف عربية وغير عربية تحت مسمى الجمعية الدولية للنقد كما أن المؤتمرات ستعقد طبقًا لما تراه الجمعية العمومية لجمعية النقد وسيكون هناك سعى إلى إصدار حولية أدبية للنقد الأدبى لنشر الأعمال التى تقدم فى المؤتمرات القادمة، والمؤتمر الأول ستطبع أهم أبحاثه مع الحرص فى المرات القادمة على الربط بين الأبحاث المقدمة وتصوير جلسات المؤتمرات القادمة بالترجمة الفورية والحرص على زيادة التمثيل الدولى.

ولا نملك إلا أن نقول إننا فى انتظار المؤتمر الثانى الذى سيعقد فى ربيع عام ٢٠٠٠ بالقاهرة.

عزمى عبد الوهاب

تحولات العصر وتمثلات النص

[نوقشت بكلية الآداب، جامعة القاهرة رسالة الدكتوراه المتقدم بها الباحث: **حسين حمودة محمد**، المدرس المساعد بقسم اللغة العربية وآدابها، بعنوان **(الرواية والمدينة)**.

وقد أشرف على الرسالة الدكتور **جابر عصفور**، وناقش الباحث فيها كلٌ من الدكتور **عبدالمنعم تليمة**، والدكتورة **رضوى عاشور**. وقد أجيزت الرسالة بدرجة امتياز مع مرتبة الشرف الأولى].

- ١ -

فى عصرٍ هو عصر الرواية، أو زمنٍ هو زمنها تتكاثر البحوث والدراسات حول الرواية بخاصة، والسرديات بعامة، تكاثر فراش حائم - إذا ما استعدنا تشبيه ناجى - حول قنديل ملتهب فى حجرة مظلمة؛ فيساقط أغلبه محترقًا دون اكتناه تلك الهالة المراوغة، أو معرفة منبعها الدقيق، فى الوقت الذى لا يظفر فيه غير القليل جدًا ببعض من تلك المعرفة. وربما تكمن فى تلك الهالة - إذا ما اعتبرنا هذا التشبيه معادلاً موضوعيًا للرواية (الآن) بوصفها نوعًا أدبيًا، وسط أنواع أخرى أقل توهجًا - أدبية الأدب التى أومأ إليها «ياكوبسون»، أو شعرية الرواية التى حاول «جوناثان كولر» تلمسها.

لكن، فى عصر هو - أيضًا - عصر «المعرفة البيْنية»، بمصطلح جابر عصفور، إذا أطللنا من منظاره على (آفاق العصر)، أو هو عصر «النموذج الإرشادى» (البارادیجم) بمصطلح توماس كون، إذا سعينا، معه، إلى ما ينتظم (بنية الثورات العلمية)؛ فى عصر هو هذا أو ذاك يُطرح التساؤل حول علاقة الأدب باللاأدب، أو الفن باللافن، أو بصيغة ثالثة علاقة العلم الإنسانى بغيره من العلوم الإنسانية، فضلاً عن علاقته بالعلوم الطبيعية.

من هنا، تُستدعى بعض مفاهيم العلوم الإنسانية حول الفن والتاريخ،

والزمان، والجغرافيا، والمجتمع، فضلاً عن مفاهيم أخرى تتصل «بالنسبية» و«مركزية الكون»، و«الفضاء»... إلخ». وإذ تتمثل الدراسة - هنا - هذا المفهوم «البيْنى» للعلم، فإنها تُقارب بين الأدب والتاريخ، وتمزج الفن بالمجتمع، والثقافى بالعمرانى، وتربط - من ثم - بين «الرواية والمدينة» فى فترة زمنية هى حقبة الستينيات من هذا القرن، وفى موقع بعينه هو «مصر». ولذا، يصبح العنوان. (الرواية - و - المدينة: نماذج من كتاب الستينيات فى مصر) عنوانًا دالاً ومكتفيًا بذاته؛ إذ تقوم «واو المصاحبة» بدلالة العنوان الفرعى (دراسة نقدية فى التفاعلات بين الرواية والمدينة).

وإذا كانت البحوث والدراسات التى تتخذ من الرواية مادةً لها قد تنحو نحو دراسة نقدية خالصة (الراوى - السرد - الزمان - ...إلخ)، أو موضوعاتية (الريف - المدينة - الحرب....إلخ)، أو تدرس إنتاج كاتب بعينه، أو جيل بأكمله؛ فإن هذه الدراسة تجمع بين هذه التوجهات المختلفة لبحث التفاعل بين مفهوم «الرواية»، وتطوراته، وعلاقته بمفهوم «المدينة»، وتحولاته، عبر جيل بعينه هو جيل الستينيات، ولذا، فهى «تسعى إلى استكشاف ملامح العلاقة بين الرواية والمدينة، على مستوى التطورات التى صاغت الانتقالات الأساسية فى مسار كلتيهما، على مستوى البنية التى انتظمت عناصر تكوينهما... وعلى مستوى الكيفيات والأشكال التى تحقق بها التفاعل..» (ص٥).

- ٢ -

يقع هذا البحث فى مقدمة ومدخل وثلاثة أبواب. وإذ تحتفى المقدمة بفرضيات الدراسة، وكيف أن الباحث قد سعى إلى إحداث توازن بين الرواية والمدينة، طرفى المعادلة، دون استغراق أحدهما أو تهميش الآخر، وتتبع تطور عالم المدينة منذ ما يربو على خمسة آلاف سنة، ثم تطورها مع العصور الوسيطة، ثم مدن عصور الصناعة، فمدن الحداثة وما بعدها - فإن المدخل يحتفى، هو الآخر، بأوجه تلك المدينة، الشرقية أو الغربية، مدينة العصور الوسطى أو مدينة عصر النهضة؛ ليلتقط من ذلك كله أوجه التفاعل بين الرواية والمدينة، أو بين الأدب والفن بوجه عام (ص ١٤).

وإذ يقوم **الباب الأول** على بحث علاقة الرواية والمدينة (العلاقة والموروث) فإن بحث هذه العلاقة يُنظر إليه، عبر ثلاثة مداخل؛ أحدها هو «موازة التاريخ والبنية» (**الفصل الأول**)؛ إذ توازى الرواية المدينة، «فيومئ تاريخهما [معًا] إلى نوع من «الحراك المستمر» والتحول المتواصل» (ص٢٩)، فيما يقوم **الفصلان الثانى والثالث** على بحث هذه العلاقة فى الموروثين الغربى والعربى.

ويتوقف **الباب الثانى** عند صور المدينة وتمثُّلاتها فى روايات كتاب الستينيات، فيقوم على أربعة فصول؛ يختص **أولها** بـ «المدينة النائية» [فى روايات: «فساد الأمكنة» **لصبرى موسى**. «الأسوار **لمحمد جبريل**، «التفتيش» **لحسن محسب** «السنيورة» **خيرى شلبى**، «دوائر عدم الإمكان» **مجيد طوبيا**، وروايات **القعيد** («الحداد»، «أخبار عزبة المنيسى»، «يحدث فى مصر الآن») وروايات **محمد البساطى** («التاجر والنقاش»، «المقهى الزجاجى»، «الأيام الصعبة»)]. وهى الروايات التى اتخذت من أماكن غير المدينة مادة أساسية لتناولها الفنى،

ولكنها تومئ إلى حضور المدينة فيها بشكل أو بآخر» (ص ٩٧). ويتعلق ثانى هذه الفصول بـ «المدينة فى المدينة» [«الزينى بركات» **للغيطانى**، «قلعة الجبل» **لمحمد جبريل**، «زقاق السيد البلطى» **لصالح مرسى**، «عطفة خوخة» **لمحمد جلال**، «وكالة عطية» **لخيرى شلبى**، «مالك الحزين» **لإبراهيم أصلان**]؛ وهذه تشكل روايات المدينة الشرقية» أما المدينة الحديثة فتمثلها [«حادث النصف متر» **لصبرى موسى**، «ريم تصبغ شعرها» لمجيد طوبيا، وروايات علاء الديب، و«التجليات» **للغيطانى**، و«البحر ليس بملآن» **لجميل عطية إبراهيم**، و«قالت ضحى» ، و«الحب فى المنفى» **لبهاء طاهر**].

هذا، فى حين أن **الفصل الثالث** - تغير المدينة» - ينهض على فكرة «التغير» فى المدينة، من خلال زمن مرجع بعينه، يتمثل فى سنوات السبعينيات والثمانينيات؛ مما يعكس تغيرات وتحولات على مستويات أخرى («ذات» **لصنع الله إبراهيم**، رسالة البصائر فى المصائر **للغيطانى**، «بلد المحبوب» **ليوسف القعيد**] أما **الفصل الرابع** - «تمثلات المدينة» - فيتناول تعدد التصورات الفنية للمدينة؛ حيث يتحول هذا الدالّ إلى مدلولات عدة، يصبح تجسيدها اختزالاً إما للسجن [«تلك الرائحة» **صنع الله إبراهيم** «مأساة العصر الجميل» **ضياء الشرقاوى**، «قدر الغرف المقبضة » **عبد الحكيم قاسم**]، أو الغضب [«شرق النخيل» **بهاء طاهر**]، أو المرأة [« البحر ليس بملآن» **جميل عطية إبراهيم**، «رسالة فى الصبابة والوجد» **الغيطانى**]، أو الكابوس [«اللجنة» **صنع الله إبراهيم**] أو الخيال [«كتاب التجليات»، «شطح المدينة»، «هاتف المغيب» **للغيطانى**].

أما **الباب الثالث** - الرواية والمدينة: التفاعل الفنى - فيقوم على أربعة فصول. وقد حاول الباحث اختيار إمكان التفاعل الفنى بين عالم المدينة وتقنيات النوع الروائى، سواء على مستوى علاقة زمان المدينة ومكانها (**الفصل الأول**)، أو مستوى شخصيات المدينة وحواراتها (**الفصل الثانى**)، أو مستوى رؤى المدينة وسردها (**الفصل الثالث**)، أو مستوى البنية ككل؛ بنية الرواية وبنية المدينة (**الفصل الرابع**).

ومع هذا الباب - والخاتمة بالطبع - يمكن تلمس بعض الإجابات الضمنية، لا المعلنة، حول الرواية فربما يكمن السبب الذى أطلق من أجله على هذا العصر اسم «عصر الرواية» فى «انتشار» ظاهرة التحضر المدينى التى أصبحنا نعيش عصرها» (ص ٢٨٠). فضلاً عن بعض النتائج الدالة حول هيمنة المدينة المرجعية (القاهرة) على أغلب روايات كتّاب الستينيات، كما لاحظ الباحث، أو استنتج، أن الإيقاع الروائى لهذا الجيل، على مستوى صياغة المكان مثلاً، يكاد يوازى إيقاع المدينة وتحولاتها، من إيقاع بطىء لتلك الروايات التى أطلت على المدن من بعيد، أو إيقاع متسارع مع روايات المدن الشرقية، أو إيقاع أكثر حدة مع روايات عالم المدينة الحديثة [وروايات أصلان خاصة]؛ حيث الاهتمام بالرصد البصرى والانتقالات السريعة المفاجئة.

لكن، ما تجب الإشارة إليه هو أن مثل هذه النتائج لا تُعمم؛ فليس الفن قابلاً لتلك الموازاة وحيدة البعد،

سواء على مستوى المكان أو الزمان، أو السرد أو الراوى أو الشخصية أو البنية؛ الأمر الذى أحسّه الباحث واستشعره جيدًا، فاستدرك عليه (الخاتمة). والشيء الدال، هنا، هو «البنية» - إنْ على مستوى الرواية أوالمدينة - وتحولاتها، من بنية مركزية، مهيمنة، متسلطة، إلى بنى متعددة، متجاوبة أو متنافرة، تنفى أحادية الصوت العليم، كلى المعرفة أو مطلقها، لتؤسس لأصوات متعددة، تتنافر أو تتناغم، ولكنها - على أية حال - تعكس صورة صادقة للفن الذى لا تحدّه حدود ولا تستقطبه أية تصنيفات.

- ٣ -

يمكن، مع شيء من الدقة، لمن يتابع كتابات حسين حمودة حول الرواية بخاصة، أو السرد بعامة، أن يرى ولعًا بالمعرفة «البينية»، واحتفاء بالثقافى، والاجتماعى، والتاريخى - وإن كان هذا الولع لا يغفل وعيًا آخر بالنقدى أو «التقنى» الذى يكون مضمرًا لحساب الطرف المعلن؛ من هنا، يصعب تصنيف هذه الدراسة، هل هى تابعة «للنقد الأدبى» التطبيقى، أم «علم اجتماع الأدب»؟ الحق، إنها اقرب ما يمكن إلى ما يسميه بيير زيما «علم اجتماع النص الأدبى» الذى يفيد من معطيات كلا العلمين، دون طغيان احدهما على الآخر [وأظنها معادلة شديدة التجريد والنسبية].

وعلى هذا الأساس، صنف الباحث روايات الستينيات إلى «ثيمات» أو «موضوعات» - وهذا واضح فى عناوين الفصول - تخضع لطبيعة العالم الروائى، لا التقنية التى آثرت الكمون، وإن كانت تطفو بين حين وآخر لتقف وراء الثيمة/ الموضوعة، بوصفها محددًا لها.

وربما تكمن أهمية هذه الدراسة، فضلاً عن ارتيادها أرضًا لاتزال خصبًا، فى وعى الباحث الدائم بما قد يخلفه من ثغرات أو فجوات قد تشوّه إلى حد ما بعض فرضياته الأساسية؛ الأمر الذى جعله يستدرك على نفسه أولاً بأول، كما أشار بحساسية بالغة إلى بعض الثغرات التى يرى أنها جديرة بدراسات مستقلة، (انظر: الخاتمة).

أما عن اللغة التى كُتب بها هذا البحث، فأقل ما يمكن قوله إنها لغة ذات حساسية شديدة «تلفت الانتباه إلى نفسها»، فضلاً عن أن الباحث قد استبعد شكل الكتابة السائد الذى يميز - بصريًا - بين النص الأصلى والنص المضمّن، فسعى إلى استبعاد شكل الاقتباس، ووصله بصوته الخاص، مع الاحتفاظ بعلامتى التنصيص.

... وأخيرًا، قد تكون هذه القراءة دافعًا إلى مزيد من القراءات والبحوث حول الرواية، لكن انطلاقًا من آفاق عصر «بينىّ» يذيب الفوارق بين العلوم، فى الوقت الذى لا يغفل فيه الوعى الحاد بكل ما هو «تخصصى».

شحات محمد عبدالمجيد



من الأيقونات القبطية

م . و

معرض كتاب فرانكفورت

شاهدت معرض كتاب فرانكفورت فى شهر أكتوبر الماضى، مكلفاً من مجلس إدارة دار الكتب والوثائق القومية باعتبارى عضوا فيه، لاختيار كتب فى حدود مائة الف جنيه كفاتحة شهية لتخصيص قاعة بدار الكتب لمفكرى مصر وباحثيها بحيث تكون موطنا ثانيا لهم.

تأسس هذا المعرض عام ١٩٤٩، ويقام سنويا على مساحة قدرها ١١٠٠٠ر متر مربع وبه عشرة اجنحة وكل جناح مكون من ثلاثة طوابق. وفى هذا العام بلغ عدد الناشرين ٩٥٧٠ وعدد الكتب ٣١٠٠٠ر. وبدءًا من السبعينيات استنت إدارة المعرض سُنة جديدة وهى اختيار بلد من البلدان الضئيلة الشهرة فى ثقافتها وأدابها. ويطلق على هذا البلد اسم «البلد العمدة». وكانت أمريكا اللاتينية هى البلد العمدة فى عام ١٩٦٧. وكانت البرازيل فى عام ١٩٩٤. وكانت البرتغال فى هذا العام. وستكون سويسرا فى العام القادم.

وقد أصدرت البرتغال (البلد العمدة) عددا خاصا من مجلتها المعنونة «الآداب والفنون والأفكار». وعلى الغلاف عنوان العدد «مداخل إلى العالم» عرضت فيه موجزا لأهم أعمال كبار مفكريها والأنشطة الثقافية.

وأنا هنا أسجل انطباعات أربعة:

١ - أن ثمة مصطلحات جديدة قد صُكت لتشكيل رؤية جديدة للنظام العالمى الجديد يأتى فى مقدمة هذه المصطلحات مصطلح «مجاوزة المنافسة» Trans comperition فى إطار النظام الرأسمالى وهو يعنى نهاية المنافسة واستبدالها بالمشاركة، ونهاية الفرد وبداية التجمعات الكبيرة. ومن هذه المصطلحات ايضا مصطلحان احدهما هو Cybertexb وترجمته النص السيبرنطيقى ويعنى

المزج بين الأدب والكمبيوتر أو بالأدق إنتاج نص أدبى بالكمبيوتر. والمصطلح الآخر هو Hypervext ويعنى كيفية قراءة نص استناداً إلى تكنولوجيا الكمبيوتر.

٢ ـ إزالة الحدود بين مجالات المعرفة الإنسانية بحيث يصبح الانغلاق على التخصص الضيق مانعا من تطوير التخصص ذاته. وهذه الإزالة مسايرة لتأسيس مجتمع المستقبل وهو «مجتمع المعرفة» Knowledge sociehy حيث تكون المعرفة هى العامل الرابع من عوامل الإنتاج، وكانت فيما قبل ثلاثة: الأرض ورأس المال والعمل.

وقد اتضحت هذه الإزالة على التخصيص فى مجال الطب. وأمثل لما اقول بكتاب عن السرطان يتساءل فيه المؤلف عن كيفية علاجه متجاوزا الأساليب التقليدية ومتجها إلى ضرورة دراسة «العقل» وليس الدماغ لمعرفة سبب نشأة الخلية السرطانية.

٣ ـ أن الفكر اليهودى وارد بوضوح فى الثقافة العالمية الراهنة فى حين أن الفكر العربى هامشى. وقد صك اليهود مصطلحا جديدا هو Humanics وهو مكون من مقطعين : Human و Cybernet-ics وترجمته الإنسانية السيبرنطيقية التى ستوجه رسائلها وكتبها إلى جميع البشر، بغض النظر عن تبايناتهم الثقافية، برؤية يهودية خالية من التعصب والتزمت.

٤ ـ وتأسيسا على هذه الانطباعات الثلاثة ثمة انطباع رابع وهو أن ثورة الكمبيوتر تدخل فى علاقة عضوية مع المجتمع البشرى على الإطلاق والمجتمعات البشرية على التخصيص بحيث تفرض ذاتها على ضرورة تغيير نسق القيم ونسق التعاليم؛ الأمر الذى يستلزم «إبداعا» فى جميع مجالات المعرفة الإنسانية.



محمود الورواري

مكافأة تستحقها الشارقة!

● فى احتفالية ثقافية وأدبية أقيم معرض الشارقة للكتاب فى إمارة الشارقة دولة الإمارات العربية المتحدة فى المدة من ٤ - ١٥ نوفمبر ١٩٩٧ ليكمل بذلك دورته السادسة عشرة التى تأتى هذا العام فى مناخ مفعم بالتفاؤل والفرح لترشيح الشارقة لتكون عاصمة الثقافة العربية للعام القادم ..

وقد شهدت الدورة الجديدة تطوراً وتوسعاً وتجديداً فى التنظيم والإعداد والمشاركة، فقد اشتمل المعرض على ٣٣١ جناحاً بزيادة قدرها ٥٦ جناحاً عن الدورة الماضية ومشاركة ٦٢٠ ناشراً عربياً واجنبياً من ٣٧ دولة، وبلغ مجموع العناوين المعروضة حوالى تسعين ألف عنوان عرضت فى عدة قاعات.

هذا وقد ضم المعرض إلى جانب الكتب أدوات ووسائل تعليمية وأشرطة مسموعة ومرئية وألعابا تعليمية واسطوانات «C . D» .

بجانب معرض الكتاب نظمت سلسلة من الندوات الفنية والأدبية والفكرية بمشاركة مجموعة من المفكرين والأدباء العرب بلغ عددهم ١٤٧ شاعراً وناشراً وإعلامياً، منهم الشعراء « **احمد عبد المعطى حجازى** - مصر، **شوقى بغدادى** - سوريا، **حسب الشيخ جعفر** - العراق، **محمد على شمس الدين** - لبنان، **مانع سعيد العتيبة** - الإمارات، **عبد الله الصيخان** - السعودية، **سالم الزمر** - الإمارات، **إبراهيم محمد إبراهيم** - الإمارات، **سيدى ولد احمد سالم الأمجاد** - موريتانيا، **ويعقوب الرشيد** - الكويت، وشاعرة واحدة هى «**صالحة غامبش**» من الإمارات.

ومن فرنسا حضر المفكر السورى **جورج طرابيشى**، ليحاضر حول «الثقافة العربية والتراث»، كما حضر من مصر الدكتور **مصطفى عبد العزيز**



الدكتور سلطان بن محمد القاسمى حاكم الشارقة اثناء افتتاحه معرض الشارقة للكتاب، يظهر عن يساره الدكتور سمير سرحان وعن يمينه الشاعر احمد عبد المعطى حجازى ويقف فى المواجهة الناشر ابراهيم المعلم.



لقطة خارجية لساحة الأدب يظهر فيها بيت الشعر اثناء الترميم

مساعد وزير الخارجية المصرى ليلقى محاضرة أخرى عن «العالم العربى بين ضغوط القضايا الوطنية والقومية ومتطلبات المستقبل».

ساحة الآداب.!

● فى مواكبة معرض الشارقة للكتاب واستعداداً له، وبعد ساعات من افتتاحه معرض الكتاب وتأسيس لبنة ثقافية راسخة فى الشارقة،افتتح صاحب السمو الدكتور **سلطان بن محمد القاسمى** حاكم الشارقة ساحة الآداب فى منطقة تعد من أقدم المناطق السكنية بالشارقة، وتتميز بمعمارها العربى التقليدى، فقد كانت بيوت حكام وأعيان الشارقة قديماً، كما أنها كانت ملتقى للتجار والأدباء والشعراء. وبسبب التطور الحضارى وازدياد عدد السكان هجرها أصحابها، وانتقلوا للأحياء الجديدة، فرأى حاكم الشارقة المثقف أن يرمم هذه البيوت التقليدية المهجورة، ويحولها إلى مجمع للنشاط الأدبى والفنى، أطلق عليه وعلى المنطقة المحيطة به اسم «ساحة الآداب».

وقد أشرف على الترميم الدكتور **«عبدالستار العزاوى»** الذى استخدم فى عملياته الخامات والمواد التى بنيت بها هذه الدور، وهى مواد بعضها مستخرج من البحر.

وتحتوى ساحة الآداب على بيت الشعر العربى الفصيح.. بيت الشعر الشعبى، بيت الموسيقى، دار الندوة، دار الناشئين، مقهى الآداب، واتحاد كتاب وأدباء الإمارات، وقد صمم «بيت الشعر العربى الفصيح» على شكل خيمة بدوية ضخمة، ليكون مركزا دائماً يعنى بقضايا الشعر العربى والشعراء فى مجالات الكتابة والتوثيق والإعلام - وهناك مكتبة ضخمة تحتوى على الشعر فقط دواوين ونقداً ودراسات صنفت فى الشعر القديم حسب العصور الأموى، والعباسى، وغيرهما، وفى الشعر الحديث صنفت حسب الدول، فهناك جناح وقسم خاص بمصر يضم كل الأعمال الشعرية للشعراء المصريين، أيضاً توجد مكتبة سمعية وبصرية تضم الامسيات والندوات والبرامج التليفزيونية من جميع انحاء العالم العربى التى تحدثت عن الشعر.

بالإضافة لوجود قاعة للمحفوظات والوثائق - الأرشيف، وأخرى للاحتفال..

وقد أمر صاحب السمو الدكتور سلطان القاسمى حاكم الشارقة بإنشاء صندوق سماه «صندوق تكافل الشعراء». ويهدف إلى ضمان حياة آمنة مستقرة لأعضائه، ودعم المشاريع والبرامج والأعمال المتصلة بفن الشعر. وسوف توضع اللوائح والنظم التى تكفل لهذا الصندوق أن يحقق أهدافه، على أن يعهد «لبيت الشعر» فى دائرة الثقافة والإعلام الإشراف عليه.

وقد أمر سمو الحاكم بإيداع مبلغ مليونى درهم فى أحد المصارف، تخصص عوائده لهذا الغرض.

وبجوار «بيت الشعر الفصيح»، يقع «بيت الشعر الشعبى أو النبطى»، ويحتوى على ثلاثة مجالس حيث لتكون ملتقى الشعراء الشعبيين لممارسة نشاطهم. ومن أهم أهدافه المحافظة على الشعر الشعبى، وجمعه، وتسجيله، وتدوينه، وإبراز جمالياته.

● فى جانب آخر يقع «بيت الموسيقى» ويحتوى على عدة قاعات وباحة كبيرة فى وسطه لإقامة الحفلات. ومن أهدافه صقل المواهب الشابة وتشجيعها، وتعليم فنون الموسيقى بالطرق الحديثة، وإحياء الأمسيات الموسيقية.

وهناك بعد ذلك «دار الأدباء الشبان»، وهى مخصصة للأطفال الموهوبين فى كتابة الشعر والقصة.

ثم «بيت الندوة» ويحتوى على قاعتين جهزتا بأفضل الوسائل الحديثة لإقامة الندوات والمحاضرات، بالإضافة إلى «بيت الموروث الشعبى» ويهتم بالأدوات والمصنوعات اليدوية القديمة، وبالمأثورات الشفاهية، وجمع المواد من الرواة وتسجيلها وإعادة تقديمها وحفظها ونشرها.

وهو مزود بمكتبة متخصصة فى التراث الشعبى وأرشيف صوتى ومرئى لكل نطاق الحياة اليومية فى الإمارات والخليج بصفة عامة.

كما تضم «ساحة الآداب» المقر الذى خصص لاتحاد كتاب وأدباء الإمارات. وهو أشبه بمؤسسة مستقلة يحتوى على قاعات اجتماعات متعددة ومكتبة ضخمة تستوعب إصدارات الاتحاد، ومقر المجلة «شئون أدبية»، وقاعات أخرى لعمل السكرتارية والموظفين.

وقد كان مقر الاتحاد السابق فى إحدى البنايات فى الشارقة فى شقة منفصلة ضيقة لم تكن تتسع للعمل الإدارى أو للنشاط الأدبى.وتضم الساحة فى النهاية «مقهى الآداب» الذى صمم بأسلوب عربى إسلامى أنيق ليكون محطة استراحة للزوار والسياح الذين يريدون أن يتعرفوا على صورة من ماضى الشارقة ويستنشقوا عطره الفاغم!

هذا النشاط الثقافى الكثيف كان يستحق المكافأة التى تنافست عليها الشارقة وبيروت، وكسبتها الشارقة دون أن تخسرها بيروت، وهى الإعلان الذى صدر عن منظمة اليونسكو باختيار الشارقة عاصمة ثقافية للعرب فى العام القادم، بعد تونس التى اختيرت لهذا العام، والقاهرة التى اختيرت للعام الماضى.

هناء عبد الفتاح

مهرجان مسرح «المواجهة» ٩٧ مدينة لوبلين

فى مسرحنا المعاصر لم تعد الكلمة/ النص المسرحى المكتوب أهم مفردة من مفردات العرض المسرحى ولم يعد المؤلف المسرحى صاحب الرسالة الوحيد أو الكلمة الأخيرة فى العرض المسرحى. انتفتْ سطوته، وتزحزحت مكانته لينسحب صامتًا إلى ما وراء كواليس المسرح، قابعًا خلفها بهدوء بعد ما كان يُطِّل بعنقه شامخًا قلمه كالسيف بفروسية وكبرياء. غدا فن التشكيل هو الصياغة الجوهرية للعرض المسرحى، ونُظِرَ للكلمة ليس فقط بمنطوقها اللفظى، بل من خلال مكوناتها الصوتية السيميوطيقية المنبثقة منها حتى نلتقى بالصورة المرئية فوق الخشبة. ودّع مهندس الديكور المسرح ليحل محلّه السينوغراف - فنان الخشبة الأول - المُشكِّلُ لكل ما يُشاهَد فوق الخشبة، فلم يعد المسرح مخزنًا لديكورات أو ركامًا من أثاث؛ فضلاً عن أن دوره تَعدّى حدود معمار خشبة المسرح إلى التفكير فى معمار المسرح ككل (خشبة مسرح + صالة المتفرجين + الفضاء المسرحى الكلى). أما الممثل فى مسرحنا المعاصر فلم يعد مجرد موجه مُوَصِل أو مُتَرْجِم لنص أو حتى مُفَسِّر لكلمات أو شعارات؛ بقدر ما أصبحَ وسيطًا من الوسائط التى يُلْعَبْ عليها كمادة تشكيلية طيعة تؤدى لعبًا تمثيليًا ما يُطْلب منها لإيصال فكرة، صوتٍ، همسة، صرخة، صمت، تشكيل مرئى جسدى. إلخ.

فهل انتهى دور المؤلف المسرحى إذن؟ هل مات؟ ام انه فى النَزع الاخير؟ اهو عصر انحطاط الكلمة ام التفكير فيها بمنظور آخر لتعود لنا فوق الخشبة اكثر صفاءً ونقاءً كالشعر الصافى الخالص بعد انْ يُقضى على ثرثرتها؟ اهو عصر مَولِد الفنون التشكيلية واللوحة المرئية؟!.. اهو بعث لكل الحركات التشكيلية الجديدة التى بدات مع بدايات عشرينيات القرن العشرين، ولا تزال تموج فى

تيارات جديدة كالدادية والتكعيبية والوحشية و«اللاشكل» و«مسرح الصفر» وغيرها من التيارات والموجات الجديدة فى فنوننا المعاصرة؟ أم أنّ المسرح غدا صنوًا للموسيقى التى وُلِدَتْ من روح الدراما حسب قول «نيتشة» ؛ ثم هل هَجَرَ المسرحُ (العلبة الإيطاليةَ) النمطية، ليفجّر إبداعاته فى الهواء الطلق، بين السماء والأرض، أو فى الصالات المفتوحة أو المغلقة، فى الجبال والمعابد أو فى الغابات؟ اهى عودة إلى الطبيعة وتقديم الفن المسرحى فى حضنها الرءوم وكأنها طقسية من طقوس العبادة؟

عن كل هذه التساؤلات وغيرها، يجيب مهرجان «مواجهة ٩٧» المسرحى بقرية (جاردينتسى) ومدينة (لوبلين) البولنديتيّن. إنه مهرجان يقيم بالفعل مواجهة بين ضدين: المسرح القديم والحديث، «النمطى» منه و «البديل»، ما بين حاضر الثقافة وماضيها، بين نهايات القرن العشرين ليعلن عن افول مسرح «النص الأدبى»؛ وبدايات القرن الواحد والعشرين المرهص بمسرح تنصهر فيه مختلف الثقافات والفنون فى كلٍ واحدٍ لا يفترق. إن هذا المهرجان الدولى البولندى بطابعه المفتوح يستقبل مختلف الأطروحات، وتباين الحلول المسرحية بتسامح ودون رفض أو تعالٍ. إنه مهرجان لا يدعو ضيوفه إلى التسابق، بقدر ما يتيح للفنانين المسرحيين الظروف الملائمة والمواتية للحوار، حوار الثقافات، لا يكون فريق فيه وصيًا على فريق آخر، بقدر ما يكون مصغيًا، ملاحظًا، منتبهًا إلى نغمته الجديدة. والمهرجان برمته هو تناسق هذه النغمات جميعها فى معزوفةٍ تعزف اللحن الرئيسى لإنجازات المسرح البديل. وينشأ المقترح البديل من أنّ هذه الفرق المسرحية تقدم الرؤى الحرة فى التفكيروالتأويل والمنطوق الفنى؛ ولأن هؤلاء الفنانين أحرار، لا تقيدهم رقابة أو سلطة أو سطوة فكر دينى غاشم متطرف - كما يحدث فى بلادنا - فإنهم يبدعون بحرية؛ ويقدمون مغامراتهم الشجاعة دون خوف أو قهر، لذلك يشترك فى هذا المهرجان عدد من الفرق متعددة رؤاها، تعرض قدرًا متنوعًا من التجريب، ولكنه إما تجريب معملى يسعى للوصول إلى نتائج بعينها، أو تجريب فى مفردة من مفردات العرض المسرحى للكشف عن خباياها وأسرارها؛ وإما تجريب للتجريب ذاته.

تشترك فى هذا المهرجان دول هى: الدانمارك بفرقة (تياتر أيوفن ڤيج) وتقدم مسرحية «إيديليا»، أوكرانيا: فرقة (المسرح القومى للممثل) وتقدم «شفايك» و«كارمن» بثوبٍ مسرحى جديد، إيطاليا: (المركز المسرحى بونتيدير - والعرض المسرحى «الذاكرة السرية لبينشيو»، بولندا: فرقة (خشبة مسرح ٦) وتقدم «بارنيتسورا قروية» وفرقة (ڤينجايتي القروية) والعرض المسرحى «الأهل.. اقترابًا نحو سلام أبدى»، والفنان المسرحى السينمائى البولندى العالمى «أنچي ساڤارين» وقراءته التأويلية لمذكرات الكاتب المسرحى الطليعى **جومبروڤيتش** وبعض مقاطع من العمل الأدبى «الحمار الذهبى» لأبليوش. وفرقة (جاردينتسى Gard-zienice) البولندية التى قدمت العرض المسرحى الطليعى المهم «الحمار الذهبى» من إخراج **ڤ. ستانيفسكى** W. Stniewski(*)،



فرقة ستيلا بولاريس (النرويج) وأحد مشاهد عروضها فى شوارع القرية البولندية

وفرقة (الرفقة والرؤية) البولندية وتجربتها المسرحية «نهايات القرن»، ومسرح (المشروع) البولندية وتجربتها المسرحية «نهايات القرن» ومسرح «المشروع» البولندى وعرض تجربته الجديدة «المجرم الطيب»، ومسرح (السينما) التجريبى البولندى وقدم العرض المسرحى «بيلار»، ومسرح (النار والورق) البولندى وتجربته «الطيران ثانية». ومن أهم الفرق العالمية التى شاركت فى هذا المهرجان التجريبى هى فرقة «المسرح الراقص» الإنجليزية وعرضها الجديد «للأبد وللا شئ»، وفرقة «باليشى الفرنسية» التى قدمت عرضاً يقوم على الفنون الشعبية هو «شارع التماسيح»، ومن اليابان قدم مسرح (شوجو أوهتا) مسرحية «الخواء»، أما مسرح (دابيل إيدج) الأمريكى فقدم عمله المسرحى التجريبى «كيتير»، ومن النمسا قدمت

فرقة (تانتو) مسرحية «الرئيس وأنا»، وفرقة (ستيلا بولاريس) النرويجية مسرحية «بارادا»، وفرقة (خشبة المسرح البلاستيكية) البولنية مسرحيتها التشكيلية «كير».

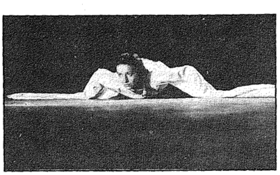
تُختار هده الدول العشرة بدقة متناهية من عروض دول أخرى بلغت أكثر من ستين دولة، واختيرت بناءً على توصيات لجنة المشاهدة بالمهرجان البولندى الدولى، والاختيار قائم على الكيف الجيد وليس الكم الغث، ويحدث هذا الاختيار قبل أن تسافر هذه الفرق إلى بولندا. إما عن طريق الڤيديو أو المراسلين المسرحيين الذين يسافرون خصيصًا لهذه البلاد للقيام بهذا الاختيار. ولأن بولندا هى البلد المَضيف، فقد أتاحت اللجنة المنظمة ولجنة المشاهدة الفرصة لمسارحها الجديدة التجريبية المختلفة: (مسرح الصفر - المسرح المفتوح - المسرح التشكيلى - مسرح النار والورق - مسرح المشروع - المسرح البديل - مسرح القرية)، وغيرها من المسارح أن تقدم عروضها المسرحية، ليُمثل البولنديين عددٌ من العروض المسرحية الجديدة تُقدم معظمها للمرة الأولى داخل هذا المهرجان، يصل عددها إلى إحدى عشرة فرقة تشارك فى فعاليات المهرجان رسميًا، وخمس فرق مسرحية بولندية أخرى تُشارك على هامش المهرجان. وتتيح بولندا لفنانيها المسرحيين المنتشرين فى مختلف محافظاتها وقُراها أن يستعرضوا أهم إنجازاتهم المسرحية، فيفيدون ويستفيدون كذلك من التجارب المسرحية العالمية الجديدة.

ليس فى هذا المهرجان ثمة تسابق على المراكز الأولى، و تنافس للحصول على جوائز، فالمهرجان يتخطىٌ هذه الفكرة الساذجة لأن الفن المسرحى يعكس رؤى مبدعيه، إنهم يشاركون بعضهم البعض فى الاستفادة والإفادة، فى التنوع بل فى الاختلاف. وكل تجريب داخل وشائج هذه الأعمال المسرحية الجديدة ونسيجها، إنما هو تجريب لا يُقارن صاحبُه بتجريب رفيقه الآخر، لأنه يختلف عنه فى الطرح والتأويل والتفسير والرؤية. وتنبع أهمية هذا المهرجان - فى ظنى - من أنه يهتم اهتمامًا كبيرًا بعمليات اختيار العروض المشاركة، وتصنيفها وفقًا للأفضل فى تقديم أطروحات كل عرض مسرحى على حدة، ومدى ما يُقَدم من جديد فى مجال الطليعية المسرحية، حتى لو اختلف المُقَيِّمون معها فى رسالتها أو لم يقبلْها المشاهدون.

انقسم هذا المهرجان المسرحى الدولى جزئين: الأول منه يبدأ ولمدة أربعة أيام احتفالاً بمرور عشرين عامًا على نشأة الفرقة المسرحية التجريبية البولندية جاردينسى (*)، والجزء الثانى ولمدة أربعة أيام كذلك يقدم فيه آخر ما وصل إليه (المسرح الجديد) فى العالم. أما الاحتفال فقد قُدم فى قرية «جاردينتسى» التى تسمى بها الفرقة الطليعية تيمنا بالقرية التى احتوتْ تجاربهم وأعمالهم ومنحتهم مقرًا ومسكنًا ومسرحًا، وروحًا وتراثًا. تنوع هذا المهرجان فى تقديم أمسياته وأيامه الأربعة من معارض فنون مسرحية تشكيلية، وتدريبات لجسد الممثل، وتمارين صباحية لحرفية الممثل فى الغابات، وبرامج فنية، ولقاءات يتبادل فيها الفنانون البولنديون مع أقرانهم من الفنانين غير البولنديين الذكريات والآراء، فالبعض من هؤلاء الفنانين قضى

فترات متقطعة من التدريب والممارسة التطبيقية مع الفرقة البولندية (جاردنيتسى)، التى تعد من أهم الفرق المسرحية التجريبية الأوربية، وقد نظمت فرقة (جاردنسيتى) طوال أعوامها العشرين ممرسات تطبيقية للفنانين المسرحية التجريبيين باعتبارها مركزًا عالمًا ومقراً للممارسات المسرحيين التطبيقية.

عاش هؤلاء الفنانون التجريبيون فى هذه القرية الصغيرة ليسكنوا معًا، وكنتُ واحداً منهم، وقضينا أيام المهرجان الدولى فى بيوت الفلاحين، والبعض الآخر فى مقر المركز، عشنا معًا دون تقنّع أو تانق مفتعل لم نسكنْ فنادق متانقة، حتى الذين تركوا القرية، وسكنوا فى فنادق المدينة المتواضعة المبتعدة عن القرية ثلاثين كيلو مترًا، كانوا يسرعون متلهفين للوصول إلى القرية كى يتبادلوا الحوار والخبرة مع بعضهم البعض. وعندما كنت أتجوّل فى الغابات المحيطة بالمركز المسرحى، كنت أشاهد مختلف العروض المسرحية فى أركان القرية، عروض أوروبية وغير أوروبية تقدم فى حضن الطبيعة، متباينة، متنوعة. منها من تسأله فيقدم نفسه لك باعتباره «هاملت»، ونشاهد فرقة مسرحية أخرى تفترش الأرض وتقدم إحدى مسرحياتها المستوحاة من العصور الوسطى، وأخرى تقوم بتدريباتها القاسية كى تساعد فى تطويع أجساد ممثليها ومرونتها، وفرقة مسرحية فى مكان آخر من الغابة تتدرب لتستعد لتقديم عروضها بشكل غير تقليدى فوق خشبة مسرح تقليدى، يعود تاريخه إلى القرن الثامن عشر، وآخرون يقطعون شوارع القرية ثم يتجهون للمدينة جيئة وذهابًا يقدمون ألعاب السيرك والأكروبات، ويلتهمون النيران لافظين بها من أفواههم فى الهواء، ونشاهد فرقة أخرى تقدم فى قبو أقرب إلى الكنيسة طقسيتها



فرقة خشبة مسرح ٦ ومشهد من شاهد عرضها الجديد المشارك فى المهرجان بولندا

المسرحية المرتّلة، وأخرى تغلق على نفسها صالة تطوى فيما بين جناحيها النظارة والممثلين كى يتواحدوا معًا، ويشعروا بحرارة الدفء وحميمية الأنفاس.

تذكرنى هذه اللقاءات المسرحية فى الغابات المفتوحة، وفى مجاهلها، ومختلف أنحائها، تذكرنى بما قدمه المخرج الفرنسى فرانسوا تُروفو فى فيلمه ذائع الصيت «فهرنهيت ٤٤٥ درجة» عندما قدم النازيين الجدد وهم يحرقون الحضارة الإنسانية، بواسطة التخلص من ذاكرتها، والذاكرة هى الكتب. فكانوا بدلاً من القيام بوظيفتهم الحقيقية وهى إطفاء الحرائق. إنما تصبح وظيفتهم الجديدة إشعال الحرائق. كانوا يدخلون بيوت الناس لا للتفتيش عن المخدرات أو كل ما يغّيب العقول، بل يبحثون بعناد وإصرار عن كل ما تستنير به العقول، الا وهى الكتب ليقوموا بإحراقها من فورهم، ولكى ينقذ البشر ذاكرتهم، التى تمثل مخزنًا للفكر ودعاء للحضارة، يضطرون للإسراع فى الهروب إلى

الغابة بشكل سرى، ويتحول البشر إلى خلايا سرية تفترش أراضى الغابة، ويمكثون بها هناك، وما كاد بطلنا المتمرد الهارب من خدمات إشعال الحرائق ينضم إلى الهاربين فى الغابة، نجده يبدأ فى التعرف عليهم؛ يسأل أحدهم: من أنت؟ فيجيبه: أنا هاملت. ويسأل الآخر، فيجيبه: الجريمة والعقاب، والأخرى تجيبه بأنها علم الجمال، والتالى هو نيتشه، إلى آخر أسماء وكتب المفكرين والأدباء والفلاسفة، وهكذا يستحيل البشر إلى كتب ورموز، يحفظ كل منهم فى ذاكرته كتابًا أو سيرة أو تاريخًا كى لا يضيع الفكر؛ وتتشتت الحضارة، وتتوه فى مجاهل النسيان، كل يكون كتاباً أو كتابين حسب مقدرة ذاكرته ومدى استيعابها حتى الموت، فيورثه إلى الأبناء وأبناء الأبناء.

وبالمثل استحال هؤلاء الشخصياتيه المخبولون، هؤلاء الفنانون المبدعون إلى مسرحيات متنقلة فى أرجاء الغابة، وانزرعت أجسادهم فى الأرض، ونمتْ فيها فنونهم المسرحية، لتكبر أعوادًا خضراء، تفترش الغابة بكاملها، بعيدًا عن أعين الرقباء والعسس، ومدن الزحام والزجاج والأسمنت!

الهوامش :

(*) اختير هذا المخرج الطليعى مشرفًا ومسئولاً عن المهرجان الدولى «مواجهة» المسرحى لعام ١٩٩٧.

(**) زارت هذه الفرقة مصر حيث شاركت فى فعاليات المهرجان الدولى للمسرح التجريبى عام ١٩٩٦ بالعرض المسرحى المهم «كارمينا بورانا» وفازت بجائزة افضل سينوغرافية وأحسن مخرج مسرحى (جائزة النقاد).

«المشروع» البولندى واحد مشاهد تجربتها المسرحية الجديدة.

فرقة ستيلا بولاديس (النرويج) واحد مشاهد عروضها فى شوارع القرية البولندية.

الفرقة المسرحية «أوفين ثيج».

احدى مشاهد مسرحية كارمن اوكرانيا

صورة لمشهد من شاهد المسرح الراقص الإنجليزى

فرقة خشبة مسرح ٦ ومشهد من مشاهد عرضها الجديد المشارك فى المهرجان بولندا.

فرقة كارموس امريكا «لعب حالم»

احد مشاهد مسرحية شفايك «أوكرانيا»

رسالة (دمشق)

فـوزى سـليمان

مهرجان دمشق السينمائى العاشر

قضايا اجتماعية ونقدية وتظاهرات ثقافية

تحـتـضنك المشـاعـر السورية الحميمة الدافئة طوال أيام المهــرجــان السـبـعـة.. تحـتـشـد دور العرض بالشـبـاب. يأتيهم عيد السينما مرة كل عامين نافـذة يطلون منهـا على نماذج من السينما العالمية لا تتـاح لهم فى العــروض التجـارية. الندوات حـافلة بجدل أكثر واعٍ يتطرق إلى قضـايا نقدية خـاصـة فى ندوات الأفلام العربية بالذات «ناصـر ٥٦» شـبـاب «الطلائع» واتحـاد شـبـيبـة الثـورة والنادى الشـبـابى الطلابى، مما يذكـرك بالمد التقدمى الثورى فى مصر السـتـينيـات. يهـفـون إلى سينما عربية متقدمة تعبر عن أحـلامـهـم وتطلعـاتهم ومـشـاكلهم. وأحرص على حـضـور لقـائهم مع السـينمـائيـين فى كل دورة.باحـة فندق الشـام - على الطراز المعمارى للبيوت الدمشقية القديمة - تتحول إلى خليـة نحل، ومنتـدى صاخب، ويلتف المعجـبون حـول النجـوم المصـريين للتصوير معهم.



الملصق الخاص بمهرجان دمشق السينمائى

يتيح مـهرجـان دمـشق السينمائى الفرصة للجمهور

ليشاهد - إلى جانب الأفلام العربية - أفلاما آسيوية تخالف تلك التجارية من هونج كونج أو الهند، ومن أمريكا اللاتينية التى تقاربنا فى مشاكلها إضافة إلى برامج ثقافية. هذا العام تظاهرة ثانية لأفلام رائدين عالميين - **لويس بونويل** (١٩٠٠ - ١٩٨٣) المكسيكى مؤسس السينما السيريالية **وكارل درايز** - الدانمركى (١٨٨٩ - ١٩٦٨) الذى ارتبطت أفلامه الأخيرة بالحداثة والأسلوب التجريبى.

يسترعينا فى لجنة التحكيم اسمان لمخرجين لهما بصماتهما. أحدهما ينتمى جغرافيا إلى أوربا الشرقية - بولندا - وإبداعيا إلى السينما الفلسفية التأملية - المخرج الكاتب المفكر **كريستوف زانوسى** . وثانيهما المخرج الكوبى **أومبرتو سولاس**. هتف به عشاق السينما: أهلا بصاحب الرائعة ثلاثية «لوسيا» «وسيسيليا. كم أمتعنا فى نوادى السينما وجمعية نقاد السينما المصريين بين الستينيات والسبعينيات. شكرا لك **يا مروان حداد** كما شكرناك فى الدورة السابقة حينما دعوت المخرج التشيلى **ميجيل لينين**. ماذا أقول لك يكفى أن «الكاتب الكبير **جارسيا ماركيز** نشر كتابا عن رحلة تسلله إلى وطنه الحبيس فى أغلال الجونتا ليقدم للعالم وثيقة سينمائية تدين حكومة الانقلاب العسكرية.

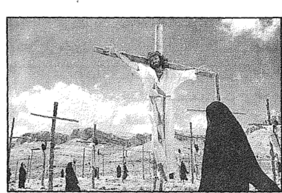
نلمس فى الأفلام المشاركة فى المسابقة الرسمية محاولة العودة إلى الجذور، والحنين للماضى، تتمثل فى أكثرها جماليات المكان، وتأكيد الهوية، والتعبير عن الهموم القومية، والرؤية النقدية مع اقتراب فى بعضها من الطقوس الشعبية.

فالفيلم السورى - «**الترحال**» - إخراج **ريمون بطرس** (الفائز بالجائزة الفضية) يعود به مخرجه وهو نفسه كاتب السيناريو إلى بيئته الخاصة فى مدينة حماه - التى صورها لنا فى فيلمه «الطحالب» - منذ ست سنوات يحاول قراءة الواقع السياسى وما تعرضت له سوريا من انقلابات من خلال أسرة مسيحية يصور الأسرة بطقوسها وتقاليدها، مؤكدا فى اختياره على الوحدة الوطنية كما نجد فى احتفال أطفال القرية بنهاية أسبوع الآلام - يعود عائلها مثخنا بالجراح من حرب فلسطين - ومعه عائلات فلسطينية لاجئة تقام لها الخيام - تلاحقه مع كل انقلاب كشوف الشرطة بالاعتقال - ويصور الفيلم الاحتفالات الشعبية ونفاق المصفقين لكل نظام - فلا يجد إلا أن يعبر نهر العاص للعمل فى لبنان. وحينما يصدر له قرار العفو يحاول العودة سابحاً فيصطاده رصاص حرس الحدود. وينتهى الفيلم بصورة الأسرة فى حداد.

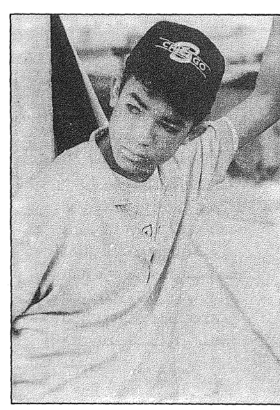
الفيلم المصرى «**القبطان**» للمخرج الناقد الباحث **سيد سعيد** (الفائز بالذهبية مناصفة مع الفيلم البرازيلى). هذا الفيلم الذى قوبل بالفشل فى عرضه القصير بوطنه حقق إقبالا ضخما فى عروضه الستة بالمهرجان . ودعاه طلاب جامعة دمشق لعرض خاص، مما يثير قضية مدى التواصل بين الفيلم والجمهور مما دعا **سعيد** أن يقول إن ما لمسه من نبض الجمهور يؤكد أن الفيلم جماهيرى جداً وفشله المحلى خارج الفيلم وخارج السينما وكانت الندوة التى ناقشت الفيلم من أثرى الندوات كما كانت أطولها. إجماع على أنه يقدم سينما جديدة برؤية المخرج المؤلف الخاصة وأشار البعض إلى ما يحتويه الفيلم من رموز، فكان رده أنه لايحب الرموز

بل الدلالات. كان نوع بعض الأسئلة على مستوى تميز الفيلم مثل سؤال الناقدة الفلسطينية **نعمة خالد** إلى أى مدى يصلح المنهج التفكيكى النقدى الذى تعرفنا عليه فى الأدب والإبداع سينمائيا؟ فكان رد المخرج الناقد - وأرى كل الأفكار الحداثية محاولة للتفكير فى الإبداع وكيفية التعامل معه - ليس هناك مذهب صنع للأدب وحده إنما هى رؤية للوجود - التفكيكية إحدى الاجتهادات وليس كلها. قال: «بالنسبة لى لم يكن البحث عن تفكيكية بل عن خصوصية للسينما العربية. استفدت من الأنساق الجمالية - من التراث من ألف ليلة وليلة - حيث تتوالد الحكايات».

الفيلم البرازيلى - المناصف للمصرى فى الذهبية: تيتا الأغريستية إخراج **كارلوس دييجوس** - أحد مخرجى الموجة الجديدة فى السينما



من الفيلم السورى الترحال اخراج تريمون بطرس



الفيلم التونسى السيده إخراج : محمد زرت

البرازيلية التى تجمع بين الواقعية والخيال، والنقد الاجتماعى والسياسى، مستفيداً من التراث الشعبى اغانى وموسيقى - يدلف بنا هنا إلى مجتمع ملىء بالتناقضات، عن قصة كتبها الكاتب البرازيلى **جورج امادو**، تكاد تقترب فى حبكتها من زيارة السيدة العجوز لدورنمات على إثرائها بتفاصيل من الحياة اليومية والطقوس الاحتفالية الشعبية، بالرقص والموسيقى والأغانى، وتعرية نفاق بعض الناس ولا أخلاقيتهم، والتضحية بالقيم من أجل الطمع فى المال. فى حين تظل شخصيات قروية على أمانتها ترفض تخريبها من الداخل.

ولعل مهرجان دمشق هو النافذة العربية الوحيدة للإطلال على السينما الإيرانية.. تلك السينما التى حققت نجاحات كبيرة فى أكثر من مهرجان دولى.. آخرها فيلم «طعم الكرز»

لعباس كياروستامى - السعفة الذهبية لمهرجان كان الأخير، و«المرآة» - الفهد الذهبى لمهرجان لوكارنو السينمائى الأخير. وفى مهرجان لوكارنو تعرفنا على أفلام لمخرجات إيرانيات أكدن وجودهن وحققن الجوائز. يقيم مهرجان دمشق تظاهرة للسينما الإيرانية - من خلال فيلم راكب الدراجة إخراج **محسن مخالياف**، الذى يقدم فيه تيمة أقرب إلى الفيلم الأمريكى - «إنهم يقتلون الجياد اليس كذلك» حول لاجىء أفغانى يضطر إلى المشاركة فى مغامرة مجنونة للبقاء على الدراجة لمدة أسبوع دون توقف حتى يجد المال لعلاج زوجته المريضة.

ويفوز الفيلم الإيرانى، **غزال** بجائزة لجنة التحكيم الخاصة، وهو من إخراج **مجبى رائى**.. يتناول قضية معاناة المرأة.. على مستوى الماضى والحاضر.. استمرار المعاناة بين جيل الجدة التى تعرضت لاغتصاب الحارس لها.. والحفيدة التى تتعرض لظلم زوجها.. يقوم ممثل واحد بالدورين الحارس فى الماضى والزوج فى الحاضر.. مما يعطى دلالة مقصودة وتقدم المؤثرات الصوتية مثل سقوط كأس أو دقات جرس الساعة بدور درامى معبر...

الفيلم التونسى «**السيدة**» هو الأول لمخرجه الشاب **محمد زرت** الذى يفوز بالجائزة البرونزية - يغوص فى الواقع الاجتماعى من خلال صبى يعيش فى حى عشوائى تؤدى به خطيئة المجتمع نحوه إلى نهاية مأساوية..

خارج الجوائز.. الفيلم اللبنانى **زينب والنهر** الأول الطويل لمخرجته **كريستين دبجى** - التى تعود إلى وطنها بعد غياب ١٢ عاما فى أمريكا - ترسم حنينها إلى بيروت القديمة التى تبقى فى ذاكرتها كأسطورة..

من خلال الصور الثابتة. الشوارع العمائر المقاهى المطاعم.. كالمسرحية الإغريقية تقدم الفنانة **نضال الأشقر** فى دور الراوى.. لمأساة المرأة المزقة..التى تسبح ضد التيار.. وتنتهى بمقتل رجلها.. تسيل دماؤه مع المياه.. كدماء الفداء فى الكتب المقدسة وفى أسطورة عشتروت..

يتصادف مع مهرجان السينما حدث أدبى هام.. دعوة وزارة الإعلام السورية للشاعر الفلسطينى **محمود دريش**.. فى حفل افتتاح مهرجان السينما وقد نال من ترحيب الجمهور وتصفيقه ما لم ينله أى نجم، اليوم التالى فى لقائه مع جمهوره بمكتبة الأسد كان من الصعب أن أخترق صفوف الشباب، تعطفت على فتاة بمقعدها، ترحب به المذيعة «مرحبا أيها القادم من جرح الزمان إلى فيحاء العرب» يرد عليها الشاعر: أرجو أن تغفروا اضطرابى وبكائى الداخلى.. وينشد درويش:

ونحن نحب الحياة
أو ما استطعنا إليها سبيلا
ونرقص بين شهيدين
نرفع مئذنة للبنفسج بينهما
أو نخيلا
ونسرق من ورق التوت خيط حرير
يسيج هذا الرحيلا
ونفتح باب الياسمين إلى الطرقات
نهارا جميلا

هز أعماقى هذا التلاحم بين الشاعر والجمهور

انتصار عبد الفتاح

مهرجان الثقافة والفنون لمجموعة دول الثمانى الإسلامية

افتتح شيخ رشيد أحمد وزير الثقافة الباكستانى مهرجان الثقافة والفنون بإسلام أباد لمجموعة دول الثمانى الإسلامية وهى (مصر - باكستان - بنجلاديش - تركيا أندونسيا - ماليزيا - نيجيريا - إيران) ولقد حضر الحفل رئيس البرلمان الباكستانى وكبار المسئولين الباكستانيين والفنانين ورجال الصحافة والإعلام وسفراء الدول المشاركة وسفراء الدول الأجنبية وحشد كبير من الجمهور



الملصق الخاص بالمهرجان

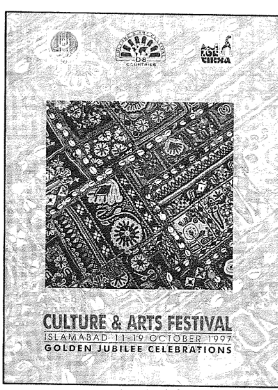
الباكستانى، وذلك على المسرح الكبير بالمعهد القومى للتراث (لوك فيرسا) الذى يضم قاعات ومسارح مختلفة وسوقاً كبيرة للفنون الحرفية وعشرات الفرق الموسيقية والغنائية الشعبية والتى افترشت الأرض بآلاتها التقليدية فى شكل احتفالى ضخم وسط الطبيعة الخلابة والجبال الخضراء.

ولقد ألقى وزير الثقافة الباكستانى كلمة قال فيها «إن الغرض من المهرجان هو

تشـجـيـع ودعم التـفـاعل الثقافى الاجتماعى بين دول الثمانى الإسلامية وتشجيع الدل الإسـلامـيـة الأخـرى للمشاركة مع دول المجموعة وتأكيد التفاهم والتعارف بين شعوب الدول الإسلامية مما يؤدى إلى دعم التعاون الثقافى والاقتصادى بينها.

كما ألقى السيد السفير **د.محمد نعمان جلال** سفيرنا فى باكستان بحديث لوكالة PPI خلال الافتتاح دعا فيه إلى دعم الروابط الثقافية بين مصر وباكستان ووصف السفير المهرجان بأنه مبادرة طيبة من جانب باكستان التى دعت مجموعة الثمانى الإسلامية لكى تقدم عروضًا عن ثقافة كل منها من خلال المهرجانات الثقافية.

ولقد شاركت مصر بوفد رسمى مكون من **سامى خشبة الناقد** بجريدة الأهرام ورئيس البيت الفنى للمسرح و**د.أحمد أبو زيد** أستاذ علم الاجتماع جامعة الإسكندرية و**محمود آدم** مدير عام هيئة الكتاب للاشتراك فى الندوة الرسمية والتى تدور حول الأبعاد الثقافية للتنمية. و**السيدة قدرية الرحيمى** مدير مركز الفن والحياة والفنان طلبة **عبد الغنى وحسن حجازى** من خلال معرض الفنون الحرفية هذا بالإضافة إلى فرقة الطبول والإيقاعات النوبية.



كتالوج المهرجان

لغة الطبول بين مصر ونيجيريا

وقد لاقى العرض الذى قدمته مصر نجاحًا على المستوى الجماهيرى والإعلامى وهذا ما أشادت به الصحف من خلال عدة عناوين أهمها ما نشر فى جريدة نيوز تحت عنوان الفرقة النوبية تعطى دروسا فى كيفية المحافظة على ثقافة كادت تغرق وذكرت الصحيفة أن الحكومة المصرية قدمت مثلا للعالم من خلال إنشائها متحفاً يحتوى على كل ما يتعلق بحضارة النوبة القديمة، كما نشرت جريدة نيشن أن الفرقة المصرية تأسر قلوب الحاضرين، ولقد قدمت الفرقة نماذج من الأغانى الشعبية القديمة للنوبة من خلال الآلات الإيقاعية ثم قدمت بعد ذلك بانوراما كاملة عن مصر من خلال الموسيقى حيث قدمت آلات الربابة والناى فى تحاور مع لغة الطبول النوبية شيئاً من ذلك فى شكل احتفالى شارك فيه الجمهور



فرقة النوبة



فرقة النوبة

الباكستانى ولقد قدمت نيجيريا عرضًا رائعًا لفت الأنظار من خلال فرقة تضم آلات إيقاعية متنوعة ويقوم بالعزف عليها أطفال ويقودهم مايسترو عمره ٩ سنوات أيضا، وهو معجزة بمعنى الكلمة فى العزف على جميع الآلات الإيقاعية الإفريقية.

ندوة الأبعاد الثقافية للتنمية

افتتح مشاهد حسين وزير الإعلام الباكستانى ندوة الأبعاد الثقافية للتنمية فاكد أن الإسلام قاد العالم نحو التقدم والنهضة الثقافية وحث العالم الإسلامى على إحياء أمجادهم الثقافية الدينية. وقال إن الثقافة فى عالم اليوم مرتبطة بالقوة الاقتصادية والسياسية وعلى العالم الإسلامى أن يلعب دوره الريادى فى صراع الثقافة. وقد أعلن انه ينوى الدعوة لعقد ندوة ثقافية موسعة تضم أساتذة وباحثين ومفكرين من الدول الثمانى فى مارس القادم وأشاد الوزير الباكستانى بالمساهمات المصرية فى الندوة والتى كانت موضع تقدير.

ولقد أكد د.أحمد أبو زيد فى الندوة الثقافية أن الانطباع العام لتأثير الحضارة الغربية على المجتمعات الأخرى يُقابل بمقاومة من جانب تلك المجتمعات التى تستمد أمجادها وكبرياءها من تراثها الثقافى وتاريخها الطويل وإنجازاتها الكبيرة وهذه المقاومة تعبر عن نفسها فى حركات النهضة التى تؤثر على جميع نواحى الحياة فيها وتهدف إلى اكتشاف مصادر فى التراث لخلق أنماط جديدة من الثقافة.

جوائز وشهادات تقدير

وقد حصلت مصر على مكانة خاصة فى مهرجان الثقافة والفنون على المستوى الجماهيرى الإعلامى حيث نالت الجائزة الأولى التى حصل عليها الفنان **طلبة عبد الغنى** فى العمل على النول وجائزة تذكارية للسيدة **قدرية الرحيمى** وحصلت فرقة الطبول على شهادات تقدير ودرع خاص كما حصل **سامى خشبة** ود.**أحمد أبو زيد** و**محمود آدم** على شهادات تقدير ودروع خاصة ولقد أقام السيد

السفير د.محمد نعمان جلال حفل عشاء للوفد المصرى وحضر الحفل وزير الثقافة الباكستانى وكبار المسئولين ورجال الصحافة والإعلام وأكد السيد السفير د.نعمان على التعاون الثقافى بين مصر وباكستان والذى تجلى فى المساهمات الثقافية المصرية فى احتفال باكستان بالعيد الخمسينى لإنشائها.

أصوات وإيقاعات

قدمت إيران نموذجًا من الموسيقى التقليدية الرائعة على آلات الناى والدربكة واستطاع عازف الناى أن يتواصل مع الجمهور بمفرده فى لغة حوارية اتسمت بالشجن والدفء، كذلك قدمت تركيا عرضًا مزج بين الموسيقى الدينية ولغة الرقص من خلال المولوية فى إطار فنى بديع اتسم بالخشوع والروحانية، وقدمت بنجلاديش نماذج بين الفولكلور الغنائى والمعالجة الحديثة الموسيقية من خلال أصوات غنائية رائعة، أما باكستان فقد قدمت الفولكلور الخالص بإيقاعاته المركبة والمختلفة والذى تداخل مع الرقص الشعبى.



الشعر

كتبت الصديقة نيرمين يوسف عبدالرازق رسالة تقدم فيها نفسها، وقد وجدنا فى كتاباتها ما يعبر عن هموم أغلب أصدقائنا ويعكس هواجسهم تجاه الكتابة الإبداعية، فرأينا أن ننشر منها هذه الفقرة:

«أنا لست شاعرة ولست قصاصة، وكل صلتى بالأدب تنحصر فى حبى الشديد له او إعزازى واحترامى، فضلا عن دراستى له فى كلية الآداب جامعة المنصورة، ولكن إن شئتم فاعتبرونى مبدعة، ولذلك أرسلت إلى أصدقاء إبداع، والإبداع قد يختلف من وجهة نظرى الشخصية جدا عما هو معروف عنها، فمجرد كتابتى شيئًا ولو لم يفهم معناه سواى، فهو يسمى عندى إبداعا، فقليلون من يستطيعون الكتابة، واقل منهم من يتقنونها، والأقل من يجمع بين حلاوة اللفظ وجمال المعنى، اى يتقن اللغة ويحس معانيها، وقد أكون فى المرحلة الأولى ومازلت فى مهد الإبداع، وقد اتخطاها واصل لأعلى مراتب الإبداع، وقد اظل كما انا ثابتة فى المكان نفسه، وقد أتزحزح إلى الوراء، فربما يأتى يوم أكفر فيه بما أكتب وتتجمد مشاعرى تجاه كل ما هو جميل، ويجف حبر قلمى وينضب وعاء فكرى؛ لكن ما هذا الذى أقول؟! إنى أتمنى الموت قبل أن يأتى هذا اليوم..».

رسالة الصديقة نيرمين تعبر بحق عن وعى ناضج بمسئولية الكتابة، وهواجسها الصادقة؛ تمثل حيرة المبدع وقلقه، اللذين يمكن أن يكونا حافزا للإجادة والتفوق، وليت أصدقاءنا الغاضبين يتواضعون لكى يتسرب إلى نفوسهم شىء من هذا القلق الخصب والحيرة الحافزة.

فى ديوان هذا العدد ثلاث قصائد، تتميز بحس شعرى صادق ولغة حية مشرقة، وتكشف عن موهبة أصحابها بجلاء، كما تؤكد قدرتهم على تطويع حصيلتهم اللغوية فى صالح النص.

ديوان الأصدقاء

حب للوداع

عادل طيرة (القاهرة)

أَخْطَأْتِ الفَرْضْ

رأسى لا للبيعِ.. ولا للعرضْ

الحبُّ يَقينٌ فى قلبى

وشموس دائمة الومضْ

والحب لديك خيالُ اللهو.. وطعم العيش الغض

أنا لن يكفينى منك..

بعض البعض
وحياتى ليست كفراءٍ.. للجسد البض
يا من لا تدرك معنى الوجد
أخطأت الفرضْ
لن أبقى قطاً مهتاجا يغلى.. بالغيرة أو بالبُغض
وأطل عليك كمفتون يهفو.. ويصفق بعد العرض
فالعشق الغائر فى صدرى.. يختار البعد
يختار الرفض
الغيظ جُنون فى عينيك.. لظى يتحدى الغمض
وكلابُك لاهثة الأشداق
تنتظر الإيماء لتنقض
وحنينى الشاحب كالأجفان
وكالأحزان.. بغير النبض
فوداعًا.. يا حبى الأوحد
يا أجمل من فى الأرض
فسأمضى نحو الأفق بعيدًا
نحو بحار الصدق المحض
لن يقطع رأسى سياف
وحياتى ليست ملك البعض

●

أبجدية للوجه

شريف الحسينى (أسوان)

وجهٌ وحشىٌّ، غجرىٌّ، رائعْ
يقسمنى بين جنون الليل
وغصة قدمى فى الأوحال.
وجه واحد..
وأنا اثنان
فلاى فوارس خمرى، ومزاميرى
سوف تكون؟
ساعات ساعاتٌ خرجت من أقبية الشمس
تدور تدور..
وأنا أتراقص والأشباح
أباعد فى سيقان الليلة ـ شبرًا،
وأسافر بين عيون الغرفة سطرًا
ورقًا ومواعيد.
الشاعر رمل الله
والسياف هناك يمر..
أى نهود الحلم سيقطع؟

لا تدرين لأنك وجهٌ وحشىٌ غجرىٌ رائعْ
فوق العرش وفى الديجور وتحت البرش
وبين البين يدور هلال
أرفع من حداد يصنع إبرة.
وجهٌ فاتر
وأنا اثنان
من يلصقنى بيتا لا يُجتث،
ولا يُجتاح بعطر جماجم.
هذا الصوت الفيروزى
سماى، ولونى، وتباريحى.
يا أماه...
البنت ستخرج وأقابلها...
مجرم حربٍ ـ سوف أحاول أن أتظاهر ـ
عند اللقيا.
أى كلام سوف أعبئُ جيبى؟
كى أنثره فوق الشمس.
قد تسترق السمع لعظمى
وهو يُطقطق..
سوف تظن بأنى مت

وأنى الآخر.
قد تصطك رموشى سبعا
قد
قلتُ:...............
قالت: أنا من بلد غير بلادك
يخلق من أشباه الشمس شموسا.
قلتُ: الوجهُ الوحشى، الغجرى الرائع هذا
سُفنى، بحرى، ومزامير الله بأرضى.
قالت: ما اسمك؟!
قلتُ: فلان
قالت: لا تُعجبنى ذقنك يا صعلوك
ولن تعرفنى.
حتى تخرج حكمةُ دهرٍ
من أفواه الموتى..
فاخلع نعلك
حتى أشعل نارى فيك.
قلتُ: ....
قلتُ:......

●

رجـاء

سعد محمد غانم (رشيد)

بنيت عند شواطئ الأشواقِ
أبراجَ الغيوم
وأحطتُها بسوار صمتى
حين أشرقت النجومْ
وهاج طوفان الحنين
تلعثم الشوق المُعنىُّ فى ابتهالات السجين
فلتوقظى فى داخلى الفجر النؤومْ
لن تستكينى
باحتضار الحلم فى رحم السماء
وبارتعاشات الجحيمْ
***
كالقطرة السوداء يلقمها المحيط
أغوص فى موج الظنون
لا تطمسينى
خلف أجفان المرايا
واغْمسى الفرشاة فى حبر الشجون
فلترسمى بحرًا وجمرًا
وانصهارًا للمنى
ولتسكبيه فى العيون
لا تقتلينى
فالبحار تمخضت صدفًا
يعابثه الحنين
وكالتماع السيف فى كف الشعاع تبسمى
ولتفضحى الصمت الحزين
***
كالنبتة الصفراء
تحلم بانسكاب الغيث من كف السماء
أظل يقتلنى الحنين
فلتطلقى الطير المصفدْ
بين أغلال الشجون
كونى شراعًا
فى سفين البائسين.

إيمان

نجاة على(القاهرة)

فيم اغترابكِ؟

وأمامك سفر مئة عام!؟

ولم راتحالك كل ليلةٍ

تبيعين العشر سنابل.. بسنبلة!

وتصرين على مصاحبة الشتاء..

وأنت متعبةٌ،

مهرولة.. خلف سيولٍ غجريةٍ

وتصطفين دوار البحرِ أمسيةٍ

غير عابئة بمراوغة الأمواج،

بالورود المتساقطات.. بين دهاليز الزجاج،

وعابرات سبيل يصعدن للهواء،

وغرغرة البنفسج.. بدموع الذبيحة

على كف معبأة.. بالزمن.

....

شقية أنت بكل النساء

مفاخرة باصطحاب الموت إلى..

مضجعكى!

على مشهد من الزائرين!!

واشتهائك الوجوه مرة.. كل عام:

مدعية أن الشارد سوف يعود!!!

.... مهاجر - بدمى - على وعد

وثرثرة النشيد.

متسللات على مطلقى:

بدأن المسير،

وكّن لك - فى منتصف الليل - أحجية؛

مبدية للكون أسئلة.

......

ولم لا تشاركين الزيتون. انشطاره؟؟

......

عندما تعتليك كل المساءات،

وينزفنك الحلم

على أرض

مجردة،

ولا يسعفنك... شيء:

عبث أخير.

موت..

أخير

من المواقف التى لم تعد تثير الدهشة - وكانت إلى عهد قريب يقف لها شعر الرأس أو يشيب - أننا نكون عادة منهمكين فى العمل غارقين فى تفاصيله الدقيقة المربكة.. هذه التفاصيل التى لا يعرفها إلا من جربها.. فيدخل علينا شاب، ويقطع صمتنا بقوله إن أحد أساتذته - ويذكر اسمه - قد نصحه بالمجىء إلينا حين عرف أنه يكتب القصة.

إن الشاب يبدو واثقا بنفسه، وهاهو يجلس مبتسما راضيا، فأعجب بجرأته، وأتذكر على الفور تعثر خطواتى حين كنت - فى مثل سنه - أذهب إلى المرحوم عبد الفتاح الجمل فى جريدة «المساء» كنت - حقيقة لا مجازا - أقدم رجلا وأؤخر أخرى، ثم أعطيه ما كتبت وأسرع بالانصراف.

أقول للشاب الذى لا يعرف ما يشغلنا الآن: هات ما كتبت ليُقرأ وينشر.. وسلِّم على الدكتور.. فيصر على أن يقرأ ما معه، وهكذا يصكّ أسماعنا بكلام ركيك تافه... ثم يصمت ليرى أثر كلامه على الجالسين، والذى يستحق العتاب واللوم هو الدكتور الذى أرسله... أقول له متصنعا الهدوء: هل قرأت على أستاذك ما كتبت؟ فيقول: لا.. ولكنه عرف أننى أكتب القصة.. فهل تقرأ «إبداع» يقول رأيت بعض الأعداد، مرة أخرى أسأله:قرأت لمن؟ إنه لا يتذكر أو فى الحقيقة لا يعرف.. وحين يتأزم الموقف يقول له زميلنا شمس الدين موسى: عليك أن تنسى الكتابة لمدة سنة على الأقل... وطوال هذه السنة لا تكف عن القراءة.. ولكنه غير مقتنع وينصرف وهو يقول فى نفسه: كيف تفهمون ما أبدعت؟ وهنا أقول النفسى أنا أيضا ما قاله الجاحظ: إن هذا الشاب لن يكون - بإحساسه الزائد بذاته ومخاصمته للقراءة - كاتبا، بل لن يخرج من ظهره كاتب إلى يوم القيامة، ولكن قد يكون الأستاذ هو المسئول كما قلت من قبل، وهذه المسئولية كان يضطلع بها على أيامنا مدرس الابتدائى والثانوى قبل أن تتقلب بهم الأيام ويصبح همهم البحث طول اليوم عما يسد الرمق... وهكذا فعلىّ أن أتصل بصديقى أستاذ هذا الطالب وغيره لأذكره بواجبه.

ولكن.. ماذا أقول؟ لا ينفع هنا إلا جملة «من سخرية القدر» نعم.. فقد زارتنا منذ أيام دكتورة فى الفلسفة، وقالت إنها تريد نشر بعض أبحاثها فى «إبداع» ولم تخف قصدها؛ فهى ترغب فى الترقية وستساعدها هذه الأبحاث. قلت لها: لا بأس، ولكن لاحظى أن تكون الموضوعات قصيرة لأن عدد صفحات مجلتنا محدود وأنت تعرفين ذلك لأنك من قرائها بالطبع. قالت ببراءة: لا أقرأ المجلة كثيرا... ولكن هل هى أسبوعية أم شهرية؟ ومرة أخرى يسعفنى الجاحظ فقد

«ورد علىّ مـالم يكن فى الحسبـان» ولله الأمر.

مثل هذه المواقف تتكرر كثيرا هذه الأيام... ويعـدهـا يحل علينا التعب ويفتر حماسنا ونحس أننا «نؤذن فى مالطة»

ولكن هناك بصيصًا من الأمل تشعه رسائل ونصوص الأصدقاء الشباب المتواضعين الذين يريدون أن يعرفوا ويجدوا لأنفسهم مكانا فى عالم الفن الجميل.. ونحن نعتز بهؤلاء وهذه بعض قصصهم ....

●

الظل القاتم

حسنى عبد الموجود عبد اللاه ـ نجع حمادى

يسير فى تؤدة، يرشف الظلال الشاحبة التى يرسمها الضوء الخافت تحت أعمدة الإنارة بعينيه.. هنا فى المقابر يشعر بأنه عاد للحياة من جديد، أول مرة التقى بها كانت هنا، وجدها تقرأ الفاتحة على روح والدها، أمه قالت له: «لا تدعها تفعل ما تشاء... ستفعل بك نفس الشىء بعد الزواج».

بعض الظلال تتراقص أمامه، ثمة رجل أشيب يمد يده فوق النار.. وعيناه الزجاجيتان ترمقانه فى حذر، شعر أن الرجل يغوص فى ثنايا عقله.. (لكن من هو؟)... (لماذا يجلس هكذا بجوار النار؟). («أقوم بدفن الموتى.. قرأت هذا فى عينيك»)، مد يده يصافحه وتصلب نظره على عروقه التى بدت تحت ظلال النار كثعابين ملتوية فوق يده.. «النساء كالثعابين يا ولدى... لا تتركها تتلوى بين أصابعك... ستفلت منك.. عاملها بقسوة»

يرشف قدح الشاى، ناظرًا إلى الرجل فى امتنان، فمه ينفتح كاشفًا عن صفين لهما لون بنى قاتم، يقول:

ـ «أعيش هنا منذ تسعة أعوام.. الطبيعة تعاملنى بقسوة. أمه قالت له: «اقس عليها.. انظر لها بغضب.. ستعود إليك»

يتابع الرجل فى مرارة وهو يضع المزيد فى القدح:

ـ «كنت أراكما وأنتما تجلسان هناك على قبر والدها تتبادلان الحديث».

«ثمة نساء إذا بادلتهن الحديث أصابهن الغرور ياولدى» «ناوله ورقة أكل أطرافها الزمن... تعلو وجهه ابتسامة... يقول: «آية الكرسى.. أتذكرها تمد يدها لى بها»

حائرا تتسع عيناه.. يقول:

ـ «هل تزوجتها؟!، «ستعود إليك يا ولدى، فالطلاق خير علاج لحالتها.. ستشعر أنها لاشىء بدونك.. أنت هكذا تصبح ولدى حقا»

كرر السؤال:

ـ «هل تزوجتها؟!» معيدًا الورقة إلى سترته البالية، فاغرًا فاه فى ذهول، «وطلقتها؟!»

«ها هى ذى عادت إليك يا ولدى ألم أقل لك هذا هو العلاج!!»

ـ «وطلقتها ثانية؟!!»

«لا تخش شيئًا يا ولدى... ستعود إليك كالمرة الأولى.. هكذا حال النساء... المهم لا تسأل عليها قبل

حول كامل».

تسقط دمعة من عينيه وسط الرماد المحيط بالنار، يقول:

- «لم أنجب منها.. لى عام كامل لم أرها.. لا أجدها فى منزلها.. يبدو أنها هاجرت!»

«ولو.. هناك الكثير من الفتيات، ولكنها ستعود.. أنا فعلت ذلك مع والدك»

يكسر بعض الحطب، تتأجج النيران، مواسيًا يهتف بصوت كالفحيح:

- «هذا مؤسف حقًا».

يجفف دموعه:

- «لن أغفر لنفسى.. إلى اللقاء»

يشير الرجل إشارة ذات مغزى، يكرر عبارته:

«هذا مؤسف حقًا»

لم يفهمه للوهلة الأولى، أمه قالت له: «حتما ستعود فى نفس المكان الذى وجدتها فيه»

- «إذن هذا ما يقصده العجوز بإشارته!»

* * *

ينهب الطرق التى تتخلل المقابر نهبا.. قال لها: (أحبك مثل حبى لوالدتى) أجابته: (وهى تكرهنى بقدر ما تحبك به).

على الضوء الشاحب عند قبر والدها، يشاهدهما هناك..

يحتضن كفها.. وتحتضن كفه.

•

العصفور...

محمد على زيدان - الجماهيرية الليبية

(١)

يطير العصفور..

يحلق فى فضاءات هذا الكون الواسع الرحيب... يروح بعيداً، وعالياً جداً، ثم يعود... بعد أن يتعب، وبعد أن يمل.. وبعد أن يحتوى بجناحيه الصغيرين، شساعة الأفق الكبير.

يعود العصفور...

يحطُ على شجرة... يتوغل فى دغلها الظليل.. يفترش عرشه القشى القشيب، ويلتحف السماء الزرقاء، المزركشة بنثار النجوم البيض... ثم ينام.

ينام العصفور...

وفى حلمه البرىء، يرود سماوات أخرى، فيها نجوم أكبر، وألمع... وفيها غيم غير الغيم.... وفى حلمه البرىء أيضا يرتاد العصفور أكواناً بعيدة، فيها أشجار وأطيار، وأطفال، وماء... نعم، ماء ينبجس من عيون النهر، وفيها بحر كبير. حلم العصفور برىء جميل.. وحلمه أن يتحقق هذا الحلم ذات طلعة شمس، أو حتى ذات مساء.

(وليد) لا يعرف هذا، ولن يعرف أبدًا أن موت الحلم معناه ولادة الصحو، أن العكس هو صحيح بالضرورة. و(وليد) يحلم فقط بمزرعة خضراء شاسعة، وبعصافير كبيرة كثيرة، وفخ عظيم... وعلبة طعام صدئة يتقلب فيها الدود!

(٢)

كانت النار، وكان يأكل بعضها بعضا....

كان الفحم، وكان ملهوبا من غضب النار....

كان السفود محروقا بجحيم الجمر... وكان الجو معبوقا بدخان عظيم!!

(٣)

رش (الحاج عبد الكريم)شرائح اللحم بمخلوط التوابل مع الثوم والملح، ثم وضعها على السفود، وعلى النار... ثم راح ينفخ فيها بفيه.

كان ذلك، فقال (الحاج مسعود) وهو يناوله قطعة ورق مقوى شبه مستطيلة:

ـ خذ، هاها... هذه أفضل بكثير، هاهاها، واريح... هذا، وبعد قليل بدأ الحاج عبد الكريم يدلى بتصريحاته. قال:

ـ وليد صياد خطير... تصور أنه فى كل جمعة يكمش أكثر من ثلاثين عصفورا... قال الحاج مسعود بلسانه فقط:

ـ هذا هو الكسب وإلا بلاش.

كان كل ذلك.. بل كان أكثر.. فمن خلال سحب الدخان المتصاعدة إلى السماء، جلجلت ضحكتان ساذجتان لشيخين طيبين، نسيا من فرط جهلهما حقيقة بدهية تقول: «إنه إذا استمر وليد فى اصطياد العصافير. واستمر الشيخان فى نهش لحومها الضعيفة.. فسوف تقفر الحقول، وتنتشر فيها القنافذ، والغربان، والبوم، والقطط والفئران والأفاعى والكلاب ...

وربما حتى الذئاب!

(٤)

مرتـ الستون..

تلتها السنون...

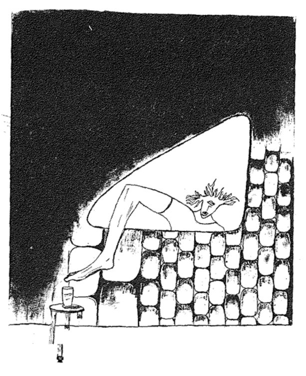
ماتـ العصفور....

تلته العصافير....

ماتـ الحاجان: عبدالكريم ومسعود..

ماتـ وليد أيضًا..

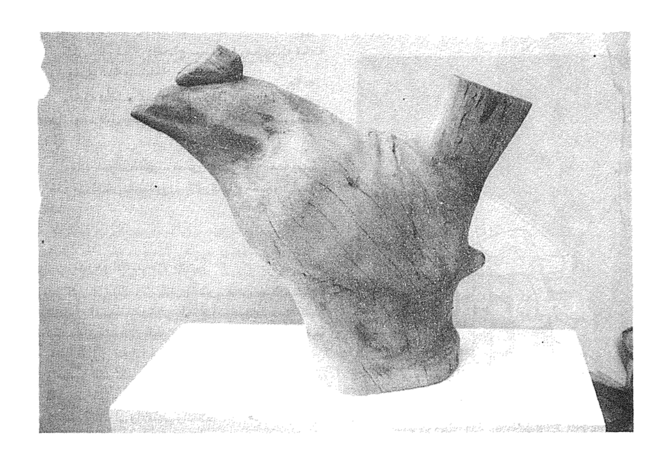
أسودَّ وجهُ السماءِ.. وأصبحت الأرض يباباً وخرابًا.



سيد درويش فنان من أصدقاء إبداع

الطائر الخشبى

يستند عمل النحات **وفائى رفعت** إلى رؤية فنية تستلهم مادتها الأولى من الخامة مباشرة، والخامة هنا هى جذوع الأشجار، التى تفتح أمام عين الفنان وخياله أبوابًا من الأشكال الممكنة التى لا تتاح بسهولة أمام العين العادية فى رؤيتها العابرة، وهنا يبدأ دور اليد، كى تمنح هذه الأشكال وجودها الفنى المتعين، فتحولها من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، كما نرى فى جذع الشجرة الذى تحول هنا بأقل مجهود مادى إلى هذا الطائر الأليف.





حكايات مصرية للفنانة **زينب السجينى** من معرضها المقام حاليا بقاعات خان المغربى بالزمالك.

